Lukács Olga

Egyházművészeti alapismeretek



Presa Universitară Clujeană

LUKÁCS OLGA

•

Egyházművészeti alapismeretek

LUKÁCS OLGA

Egyházművészeti alapismeretek

PRESA UNIVERSITARĂ CLUJEANĂ / KOLOZSVÁRI EGYETEMI KIADÓ
2021

Lektorok:

Dr. Pap Ferenc egyetemi professzor

Dr. Vik János egyetemi docens

ISBN 978-606-37-1047-3

Universitatea Babeş-Bolyai
Presa Universitară Clujeană
Director: Codruța Săcelean
Str. Hasdeu nr. 51
400371 Cluj-Napoca, România
Tel./fax: (+40)-264-597.401
E-mail: editura@ubbcluj.ro
http://www.editura.ubbcluj.ro/

KÖSZÖNTÖM AZ OLVASÓT!

Az *Egyházművészeti alapismeretek* című egyetemi jegyzet elsősorban a kolozsvári BBTE Református Tanárképző és Zeneművészeti Kar hallgatóinak készült, ám azoknak is szól, akik szeretnék jobban megérteni azt a folyamatot, amelyen keresztül alakult a templomépítészet a keresztyénség hajnalától egészen a barokk korig.

Vannak klasszikusnak mondható szakirodalom könyvek, amelyeknek használata javasolt, ill. napjainkban egyre népszerűbbek az internetes portálok, linkgyűjtemények, valamint hatalmas képanyag található az interneten, mindezek pedig nem egy esetben akár félrevezetőek is lehetnek.

Nem egy „eredeti" szakkönyv közzététele a célunk, hanem olvasmányos, könnyen tanulható formában felvázolni a különböző korstílusok általános jellemzőit. Igyekeztünk bővebben bemutatni a keresztyén hit transzcendentális, immanens, s így megfoghatatlan változásainak a plasztikus, materiálisan érzékelhető képzőművészeti eredményeit, amelyek által kifejezést kapnak a vallásos szimbólumok, jelek, hitrendszerek. Mindez a fejlődő-változó hitelv újabb és újabb templomépítészeti formanyelvet követelt meg, amelyben a templom mint gyülekezeti tér alakult a keresztyénség első tizennyolc századában.

A művészeti ágak közül elsősorban az építőművészetre, azon belül is az egyházi (szakrális) építészetre fókuszáltunk.

A szakrális építészet érdek nélküli alkotás. Az emberi közösség, a hitben együtt való lét terét nem a saját maga örömére alkotja, hanem mintegy felajánlásként „házat teremt Istennek", amelyben kifejezésre jut vallásossága, hite, tisztelete és az Atya, a Fiú és a Szentlélek iránt érzett

szeretete. Így tehát minden kor embere a maga gazdasági feltételei, teológiai kultúrája, a tervezők és építők építészeti kultúrája által is meghatározott szépségideálja szerint alkot teret az Istennel való találkozáshoz. Az egyházművészet a gyülekezet, a hívek lelkiségének is a tükre.

A könyvben a templomépítészet formáját és technikai fejlődési szakaszait követjük nyomon, de hangsúlyt fektetünk a hitelvek alakulásának megismertetésére, valamint azok vonzatára is a liturgiai terek és egyházi tárgyak funkcionális és jelképes bemutatásánál.

Mivel hallgatóink nagyobb része protestáns, elsősorban református, teljesen alapszinten mutatjuk be a középkori liturgiai elemeket. Meggyőződésünk, hogy mindezek ismerete nélkül nem érthető meg a közép- és koraújkor művészete. Helyenként az interdiszciplinaritás nyer teret – dogmatörténeti és liturgiai, valamint biblika-teológiai ismeretek ötvöződnek – azzal a szándékkal, hogy bepillantást adjon a keresztyén templom időben és térben megnyilvánuló de az örökkévalóság misztériumára mutató spiritualitásába.

A liturgiai reformok mozgatták, esetenként felgyorsították az építészeti tér megreformálását. Természetesen a liturgikus kérdés nem azonos a templomépítészet értelmezésével: azokat az eseményeket mutatjuk be, amelyek segítenek megérteni a rítusok és a liturgia tulajdonképpeni szerepét a templomok építészeti programjának megalapozásában és kivitelezésében, valamint egyéb tényezőkkel való kölcsönhatásukat is ismertetjük.

A különböző stílusok bemutatásánál forrásként neves szakemberek írásait használtuk fel, melyeket azonban csak a fejezetek végén teszünk közzé. Kiemelnénk, hogy a szakirodalom válogatásában a saját értékrendünk és ízlésünk talál kifejezésre.

Csak a barokk korszakig tárgyaljuk az egyházművészetet, hisz eddig a korig a művészettörténet elválaszthatatlan a vallástól és hitelvektől, ez a kor még erősen kapcsolódik a középkorhoz,

újradefiniálja a hitet, és a reformációval új hitrendszer jelenik meg. A barokk az utolsó fejezet, mivel ez a kor az, ameddig az alkotások Istenhez és a szent dolgokhoz kötődnek, s egy féléves tantárgy keretébe több téma nem is férhetne el. A reneszánszra a jegyzet során külön nem tértünk ki, mivel ezzel a korral féléven keresztül a mesterképzés során foglalkozunk. E helyett a református templomok téralkotását tárgyaltuk.

A művészettörténet elképzelhetetlen képi anyag nélkül. Ahol lehetséges igyekeztünk magyarországi és erdélyi emlékekkel illusztrálni a korszakot. Ezúttal szeretném megköszönni Fülöp Zsuzsánna művészettörténésznek, doktorandusznak a segítségét és az általa rendelkezésemre bocsátott képanyagot, valamint tanácsát.

Szintén hálával tartozom a két szaklektornak: Dr. Pap Ferencnek, a Károli Gáspár Református Egyetem professzorának, aki a liturgia történet jeles szakembere, valamint Dr. Vik Jánosnak, a BBTE Római Katolikus Teológia egyetemi docensének, aki szaktudásával a középkori liturgikus tárgyak esetében segített a fogalmak pontos megfogalmazásában.

Reméljük, hogy az olvasó ráhangolódik a középkori templomok külső-belső szépségére, de kapuin belépve nem csupán az építészeti látványosságot, kulturális örökséget véli felfedezni, hanem meglátja benne keresztyénségünk közös évszázadainak az identitását.

TARTALOMJEGYZÉK

KÖSZÖNTÖM AZ OLVASÓT! **5**

I. BEVEZETÉS A MŰVÉSZETI ALKOTÁSOK VILÁGÁBA **13**

1. Az építészetről 14
2. A szobrászatról 16
3. A festészetről 18

II. A TEMPLOM MINT ISTENT DICSŐÍTŐ ÉPÍTMÉNY **21**

1. Templom az ószövetségi korban 21
   a. Eredete *21*
   b. Salamon temploma *22*
   c. Zorobábel temploma *23*
   d. Heródes temploma *23*
   e. A zsinagóga *23*
   f. Az ószövetségi templom és hagyatéka *25*
2. Templom az Újszövetség alapján 26
   a. Az újszövetségi templom mint ház- és asztalközösség *27*
   b. A ház mint templom *28*
   c. A katakombák cubiculum-templomának kialakulása *29*
   d. A keresztyén ábrázolások eredete *32*
   e. A katakombaábrázolások, a nonverbális prédikáció eszköztára *36*

Irodalom 40

III. AZ ŐSKERESZTYÉNEK TEMPLOMA **41**

1. Általános bemutatás 41
2. Az ókeresztény bazilika kialakulása 42
3. Az ókeresztény bazilika egyéb berendezési tárgyai 46

4. Az ókeresztény bazilika liturgikus tere ... 48
5. Az ókeresztény bazilika belső terének hermeneutikai elemzése ... 51
Irodalom ... 60

IV. A BIZÁNCI STÍLUS ... 61

1. Általános jellemzők ... 61
2. A bizánci templom ... 62
3. Az ikon ... 71
Irodalom ... 74

V. ROMÁN KORI MŰVÉSZET ... 75

1. Általános jellemzők ... 75
2. A templomépítés sajátos alakulása a román korban ... 77
a) Róma elszigetelődése ... 77
b) Formaalkotó erők a középkorban ... 77
3. Az ókeresztény bazilika és a román kori bazilika különbözősége .. 80
Irodalom ... 84

VI. A GÓTIKUS STÍLUS ... 85

1. Általános jellemzők ... 85
2. A gótikus építészet jellemzői ... 86
3. A gótikus templom ... 88
4. A gótikus templom liturgikus tere ... 89
5. Prédikáció és kolduló szerzetesi rendek, ill. a szószék sorsa ... 94
Irodalom ... 97

VII. A REFORMÁTUS TEMPLOM ... 99

1. A szószék és az úrasztala ... 101
2. Az éneklőszék ... 103
Irodalom ... 104

VIII. AZ ERDÉLYI PROTESTÁNS TEMPLOMOK MENNYEZETFESTMÉNYEI 105

1. Kálvinista képteológia 105
2. A kazettás mennyezetek eredete 106
3. A katakombafestmények reneszánsza a festett kazettákban 109
4. A festett mennyezetek mesterei 113
5. A festett mennyezet keresztyén szimbólumai általában 116
6. Állatalakok képmetamorfózisa 117
   a. A ciklikusság szimbóluma 120
   b. Felemelkedés-szimbólumok 121
   c. A növényornamentika 122

Irodalom 126

IX. A BAROKK STÍLUS 129

1. Általános jellemzők 129
2. A barokk templom 130
3. Liturgikus térigények Trient szellemében 132
4. Barokk templomtípusok, liturgikus terek 135
   Kupolák 137

Irodalom 140

I.
BEVEZETÉS A MŰVÉSZETI ALKOTÁSOK VILÁGÁBA

A művészet minden korban általában az embert és az embert körülvevő világot fejezte ki művészi formában és az ember szép iránti igényét szolgálta. A művészeti alkotások koruk gazdasági, társadalmi, vallási és kulturális fejlettségének fokát, művészi eszméit és esztétikai nézeteit tükrözik, s ugyanakkor képet adnak a korukban szokásos művészi kifejezés formájáról. A művészeti alkotások hatást gyakoroltak saját koruk társadalmi életére, formálták az emberek gondolatait, érzéseit, sőt erkölcsi elveit is, ahogyan a régi (ún. ciklopsz) kövekből építették a városfalakat és az épületeket. Az egyiptomiak és az ókori rabszolgatartó népek építészetétől kezdődően a terméskövek éleit már finoman megfaragták és ezekkel az ún. kváderkövekkel építkeztek. Az égetett tégla mint építőanyag az ókori mezopotámiai népek korától kezdve mindig használatban volt.

A művészettörténetben az épületek külső és belső terét vizsgáljuk és azt, hogy környezetükben (a természetben vagy a városképben) hogyan helyezkednek el. Ehhez viszont ismernünk kell a szerkezetek technikai fejlődését és a határoló felületek (falak, tetőfedések) kiképzésének művészi módjait. A művészi kiképzés alapvető tényezői a forma és az arány. A művészettörténet korszakaiban a stílusok tulajdonképpen nem mások, mint a formák és az arányok jellegzetes, kialakított rendszerei.

1. Az építészetről. A belső terek jellegét elrendezésük, szerkezetük, alaprajzuk, alakjuk, alaprajzi és magasságméreteik aránya, azaz keresztmetszetük, továbbá lefedésük módja határozza meg.

Elrendezésük szerint a belső terek hosszanti és középpontos (ún. centrális) terekre oszthatók. Hosszanti és centrális elrendezésű épületek minden korban fellelhetők. A hosszanti elrendezésű épületek alaprajzai azt mutatják, hogy a hosszanti terek lehetnek bővítés nélküliek vagy fülkékkel, kápolnákkal bővítettek és több hajóra, szentélyre osztottak. A többhajós terek jellegzetes bővített alakja – a keresztyén templomépítésben – a kereszthajós, hosszanti elrendezés. Így született meg az ún. latinkereszt-alaprajzú épület, amelyben a főhajó és a szentély tengelye alkotja a kereszt hosszabb szárát, míg a kereszthajó a rövidebbiket.

A centrális elrendezésű terek legegyszerűbb alaprajza a négyzet, a szabályos sokszög vagy kör. Ezek a terek könnyen áttekinthetők. A centrális tereket azonban többnyire bővítették. Néha a görögkereszt-alaprajzú centrális teret tovább bővítették, és a kereszt szárai közé újabb központi tereket iktattak.

A téralakításban nemcsak a hosszanti vagy a centrális elrendezésnek van szerepe, hanem az ezek magasságához való aránynak is. Ezt részint a falak és egyéb függőleges szerkezetek, részint a térlefedés technikája és művészi kiképzése határozza meg.

Az épület fala lehet tömör vagy nyílásokkal áttört falsík. A nyílásokat a történelem folyamán gerendákkal (ún. architrávokkal) vagy boltívekkel (ún. archivoltokkal) hidalták át. A függőleges szerkezethez tartoznak még a szabadon álló oszlopok és a négyzet vagy sokszög-alaprajzú pillérek. A pilléreket oszlopkötegből is kialakíthatták.

A belső teret különböző korszakokban különféleképpen fedték le. A legegyszerűbb térlefedés az ácsolt fedélszerkezet (fedélszék) volt, amely fagerendákból és a rájuk helyezett tetőhéjazatból állt. A fából, kőből vagy téglából épített térlefedések sík vagy íves szerkezetűek. A síkszerkezetű mennyezetek tartói a gerendák, amelyekre mennyezetdeszkákat helyeztek el; ha ezt tovább osztották négyzet vagy sokszög alakú mezőkre, kazettás mennyezetnek nevezzük. Az íves

térlefedések általában a boltozatok. A boltozat a római építészet találmánya, és azóta sokfajta változatát alkalmazták. A hosszanti terek lefedésére a hengerfelületből képzett ún. dongaboltozatot alkalmaztak, amelynek metszete félkör- vagy szegmens ív (teknőboltozat). A keresztboltozatot is a rómaiak találták fel, s a román és a gótikus stílusú építészetben számos formáját alkalmazták. Ezeknek a boltozatoknak egy-egy metszete a stílustól függően félkörív vagy csúcsív. A boltozat a terhelést négy sarokponton adja át, ezért pillérekre vagy oszlopokra támaszkodhat. Végül van gömbboltozat, kupola, sőt félkupola is. Ha a kupola egyetlen, egyszerű centrális teret fed be, akkor alátámasztó, köralaprajzú fala a kupoladob.

A hosszanti vagy a centrális elrendezés, továbbá a függőleges szerkezet (fal, pillér, oszlop) és a térlefedés együtt jelenti az épület vázszerkezetét, amelyet a valóságban látunk vagy az épületről készített keresztmetszetekről leolvashatunk.

Az építészet a belső térkialakítás mellett az *épületszerkezet* és a *határoló felületek* (falak, tetők) művészi kiképzésére törekszik.

A stílusok kialakításában a vázszerkezet technikai fejlődése mellett mindig fontos szerepe volt az oszloprendek és nyílások (kapuk, ablakok stb.) díszítő jellegű felhasználásának, ami a homlokzatrendszerek változatos képében jelentkezik.

A formák és arányok az *oszloprendben* jutnak legjobban érvényre. Az oszloprendet a görög építészet hozta létre, majd a rómaiak fejlesztették tovább, így *Vitruvius* (Augustus korában) megalkotta az oszloprendek egész szerves rendszerét. Már a görögök pontosan megszabták az oszloprend és a templom valamennyi részének arányát. Minden építészeti résznek megvolt a maga fontos szerkezeti szerepe.

A homlokzatrendezés fő elve mindig az, hogy a szerkezeti elemek (az oszloprend és a nyílások) stílusosan, meghatározott formák között és arányosan helyezkedjenek el a homlokzaton. Ha oszloprendes gerendás tagolás az uralkodó a homlokzaton, akkor gerendás (architrávos) homlokzatelrendezésről beszélünk. Ha viszont főleg íves (félköríves, csúcsíves kapuk, ablakok) nyílások vagy nyílásrendszerek

(árkádok, loggiák) vannak rajta túlsúlyban, akkor a homlokzatelrendezés boltozatos (archivoltos).

A homlokzaton különleges szerepe van a kapuknak és az ablakoknak, amelyeket a különböző korokban más-másképpen kereteztek, díszítettek. Kapu- és ablakkeretről akkor beszélünk, ha a díszítések kiemelkednek a homlokzati falsíkból, kapubélletről pedig akkor, ha a falsíkba bemélyednek. A kapunyílás a kapudíszítésekkel, a kerettel és a béllettel együtt képezi a kapuzatot.

Az építészet különböző helyeken, különböző időkben magától értetődően más és más szépséget nyújtott.

2. A szobrászatról. A szobor, a szobormű (*plasztika*) – az épülethez hasonlóan – a térben helyezkedik el. A szobrászat tehát háromkiterjedésű, plasztikus művészet. A térbeliséget tekintve a szobrok lehetnek szabadon álló szobrok vagy épületet díszítő plasztikák (szobrok vagy domborművek).

A szabadon álló szobor tökéletes plasztikai alkotás, ún. *körplasztika*. Az ilyen szobrot érzékelhetjük legjobban a térben, mivel körüljárhatjuk és elölről, két oldalról és hátulról egyaránt szemlélhetjük. Éppen ezért ilyen szobrok esetében beszélhetünk homlok-, oldal- és hátsó nézetről, bár ezek főnézete is mindig a homloknézet. A szabadon álló szobor témája leggyakrabban az emberi alak, amelynek ábrázolásmódját fejlődésében szinte töretlenül végigkíséri a művészettörténet.

A szoborművek eredetileg épületeket díszítettek. A *díszítőszobrok* azonban idővel elváltak az épülettől és szabadon álló szobrok lettek. A díszítőplasztika azonban minden korban végigkísérte az épületeket, s az épületek lényeges díszítőeleme maradt. A díszítő szobrászat témája lehet maga az ember, de lehet az embert körülvevő természet bármely eleme (növény, állat) vagy emberi alkotás (pl. mértanilag szerkesztett idom) is.

A díszítőplasztika sajátos fajtája a *domborműszobrászat*. Miként a többi díszítőszobornak, a domborműnek is csak egyetlen nézete van, a homloknézet. A dombormű plasztikáját tekintve lehet magas és lapos

dombormű, melyek aszerint különböztethetők meg, hogy a szobrász mennyire (magasabban vagy laposabban) emelte ki a dombormű síkjából magát az ábrázolást. Van még egy fajtája, a mélydombormű, amelyen a szobrász az ábrázolt alak vagy tárgy körvonalait bemélyíti a dombormű síkjába és így emeli ki, teszi plasztikussá az ábrázolást. Nevezetes mélydombormű az asszír művészetben a sebesült oroszlán.

A szoborművek között – nagyságukat tekintve – különbséget kell tennünk a nagyméretű szoborművek és a kisméretű szoboralkotások (ún. kisplasztika) között.

A *szobrászat technikája* és fejlődése mindig szorosan összefüggött magával a szobrászattal. A szobrászat sokféle anyaggal dolgozik. Anyaga elsősorban az agyag, hiszen a szobrászok rendszerint agyagban készítik el a szoborműveket és agyagból teszik át valamely tartósabb anyagba. A szobrászat dolgozik plasztilinnal – azaz az agyag és viasz keverékével – is, ahogyan régente tiszta viaszba is mintáztak kis szobrokat. Nemesebb anyagok a különböző kőfajták (mészkő, homokkő, gránit, márvány, alabástrom), a stukkógipsz és enyv, a nemes keményfák, továbbá az elefántcsont és a fémek, valamint a fémek összes ötvözete (elsősorban a bronz).

A szobrászművészetnek fontos része a megmunkálás technikája. A szobrászati technikák fokozatosan fejlődtek, de mindenkor függtek az anyagtól. Az anyagok ugyanis többé-kevésbé kemények és keménységük szabja meg megmunkálási technikájukat. Ha puhább anyagba (pl. agyagba) mintáznak, rendszerint elvesznek az agyagból, de igen sokszor hozzá is adnak. A kemény anyagokat másként alakítják szoborrá: a fát és a köveket faragják, a fémeket öntik vagy kalapálják. A márvány megmunkálását már az i. e. századokban tökélyre emelték. A barokk stílus korszakában még a selymet vagy a falevelet is formailag tökéletesen adták vissza, azonban így maga a szobrászi ábrázolás teljesen anyagszerűtlenné vált.

A *szobrászat fő témájának*, az emberi alaknak a megmintázásában már az ókori görög szobrászok eljutottak a test formáinak és arányainak, a test mozgásainak szabatos és művészi ábrázolásához,

tehát a plasztika legnagyobb problémáinak megoldásához. A görögök a szépséget, az erőt és az emberi méltóságot fejezték ki szobraikban, ezért nevezzük művészetüket klasszikusnak.

3. A festészetről. A festészeti alkotások a síkban, tehát két irányban terjednek ki. A festészetben ezért kezdetben csak *síkábrázolás* volt. Hosszú idő telt el, amíg a festők felfedezték, elsajátították a távlat és a rövidülés ábrázolásának törvényszerűségeit (reneszánsz) és a síkon a tér hatását. A képen a festő úgy teremti meg a távlatot, a perspektívát, hogy a mélyebben álló részeket fokozatosan kisebbíti. A rövidülést pedig úgy érzékelteti, hogy a tárgyak vagy alakok mélybe nyúló részeit – a látszatnak megfelelően – a valóságosnál rövidebben rajzolja.

A festészetnek alapvetően lényeges kérdése a *képalkotás*. A művész a képet a természetben látottak, az érzelmében megfogantak és a gondolatában kialakultak alapján művészileg megalkotja – ez a *kompozíció*. A legújabb, ún. absztrakt törekvések teljesen kikapcsolják a természetet és csak a gondolatban megszületett mértani formát adják a kompozícióban.

A kompozíció a legváltozatosabb lehet, és bizonyos törvényszerűségei vannak. Minden kompozíciónak van középpontja, és a kompozícióban van előtér és háttér. A művészek az ábrázolás legfontosabb részét a kép mértani középpontjába vagy legalábbis a kép tengelyébe helyezték. Később, a barokk stílus korszakában a csoportosítás tengelye eltolódott, gyakran a kép átlója irányába került vagy a kép egyik szélére, ami már megbillenteni látszott a kép egyensúlyát.

A kompozíció feladata a kép témáját úgy elénk tárni, hogy a legfontosabbat, a lényegeset kiemelje, és a valóságot tükröztesse, s művészileg ehhez viszonyítson minden mást.

A festészet a *színekkel való ábrázolás* művészete. Éppen ezért függ a festék anyagától és a festőalaptól, azaz fontos, hogy a festő mivel és mire fest.

A *festék anyagát* kezdetben szárított és porrá tört növényekből, ásványokból és állatokból nyerték. A múlt század óta azonban a

festékeket kémiai úton állítják elő. A festékoldó vagy ragasztó anyagául vizet, olajat, valamiféle kazeinos ragasztó anyagot vagy fixáló oldatot használnak. A festékek és ezek az anyagok együttesen határozzák meg a festészet technikáját. Legismertebb festői technikák: az akvarell, a tempera, az olaj és a pasztell. Miközben a festő valamilyen technikával dolgozik, természetesen a technikának legmegfelelőbb előadásmódot használja.

Az *akvarell* az egyszerű, vízben oldható festék használata.

A *tempera* is porfesték, de a festék ragasztóanyaga valamilyen kazeinos anyag. A tempera színeit csak a palettán lehet keverni, ez a technika csak ezeket a tiszta színeket engedi meg.

A 16. század óta a festési eljárások közül az *olajfestés* a legelterjedtebb. Az olajfesték előnye, hogy a palettán számtalan színárnyalata kikeverhető, és a folyékony állapotban sokáig megmaradt színek a festőalapon egyesíthetők, így az átmeneteket lággyá tehetjük.

Különleges festékanyag a *pasztell*, ami tulajdonképpen rudacskává formált festékanyag. Mivel színeit előre nem lehet keverni, számtalan színváltozatát állítják elő. A festékalapra kent pasztellszíneket száraz por alakjában összedörzsölik, és az összedörzsölt pasztellel fedik be az egész festőalapot – rendszerint papírlapot. A pasztelltechnikával lágy, festői átmeneteket és tüzes színeket állíthatunk elő. Sokkal állandóbb, szilárdabb anyag a *mozaik*, amelynek fénykora a 4. és a 13. század közé tehető. A mozaik anyaga: a színes kövecskék, vagy a zománcozott üvegdarabkák, amelyeket gipszbe vagy cementbe ágyaztak, a vékony réseket gipsszel töltötték ki, padlómozaikok esetében a felületet csiszolták. A mozaikképek technikai adottságuk miatt rendkívül színesek.

A *falfestészet* emlékei az épületek külső és belső falain, boltozatán találhatók, amelyet nagy mérete miatt monumentális festészetnek is neveznek. Attól függően, hogy a festményeket milyen típusú vakolatra készítik, beszélhetünk freskóról és szekkóról. A freskót nedves vakolatra (olaszosan *al fresco, azaz* nedves), a szekkót pedig száraz

vakolatra (olaszul*al secco, azaz* száraz) festik. A falfestés másik fajtája a sgraffito, a vakolatba karcolt, szürkés árnyalatú díszítőfestés.

Ha a festőalap fa, akkor *táblaképfestésről* beszélünk. Táblaképek az ókori Egyiptomból és a 12. századtól kezdve maradtak fenn. A fa- és fémlemezre festett képek mindig kisebb méretűek voltak, mint a *vászonra festett képek*, különösen a 16. század óta, amióta – a szövéstechnika fejlődésével – már nagyméretű vásznakat is szőnek.

A *festészet tematikája* sokkal változatosabb, mint a szobrászaté. A kép tematikája elsősorban maga az ember, az emberi élet vagy a természet. Természetesen az emberrel és az emberi élettel foglalkozó festmények tematikája is többféle. A figurális festmények körébe sorolható a ruhátlan emberi testet ábrázoló akt, az arckép (portré) és a csoportkép. Az emberi életet ábrázoló festmények körébe tartoznak a történelmi jeleneteket (történelmi festészet, bibliai vagy mitológiai történetekkel foglalkozó festészet) vagy az ember mindennapi életét tükröző festmények (életképek). A festőien csoportosított tárgyak, állatok, növények ábrázolása a csendélet.

Az embert ábrázoló (figurális) képek témái a legváltozatosabbak. Ezeken a festményeken mérhetjük le legjobban a festészet fejlődését.

A festményen a vonalaknak nemcsak a kontúrok meghúzásában van szerepe, hanem a formák alakításában is.

A festőiség különböző időkben különféleképpen nyilvánult meg, és állandóan gazdagodott.

II.

A TEMPLOM MINT ISTENT DICSŐÍTŐ ÉPÍTMÉNY

1. Templom az ószövetségi korban

a. Eredete. A Szentírásban az első istentisztelet Káin és Ábel áldozata volt (1Móz 4,3–4). Itt még nincs templom, oltár sincs, csupán a puszta földön történt az áldozat bemutatása.

A Szentírás szerint az első imádság Ádám unokájának, Énosnak a megszületése után hangzik el, az Úr nevének segítségül hívásával (1Móz 4,20). Itt sincs még templom, sem valamilyen kultuszi forma, csupán az Úr nevének segítségül hívása történik.

A Szentírás szerint az első oltárt Noé építi az Úrnak (1Móz 8,20). Kezdetben tehát nincs az istentiszteletnek külön, elkülönített, meghatározott helye. Sőt, amikor már kialakul az első istentiszteleti hely, a szent sátor, még akkor sincs az istentisztelet helyhez kötve, mert a szent sátort a zsidó nép vándorlása alatt magával viszi, és mindig más és más helyen állítja fel. De kétségtelen, a szövetség sátora a Szentírás szerint az istentiszteletnek első állandó helye.

A szövetség sátorának pontos leírását Móz II. könyvének 25–27. és 36–38. fejezetében találjuk meg. Három részből állt: 1. pitvar, ahol az égő áldozatokat mutatták be; 2. „szent hely" a füstölő oltárral – ez volt az illatos áldozatok bemutatásának a helye; 3. „szentek szentje" – itt volt a frigyláda és a két kőtábla.

A szövetség ládájának két oldalán a ládát szárnyaikkal, mintegy védőleg befedő kerubok álltak (1Kir 8,7–9). A szentek szentjét kárpit fedte el, és oda csak a soros főpap mehetett be.

A szent sátornak ez a hármas tagozódása önkéntelenül is az egyiptomi hármas tagozódást juttatja eszünkbe. (Emlékképpen hozták magukkal Egyiptomból? Az átvett forma sajátos értelmezést nyer.)

Az ígéret földjén való megtelepedés után – a bírák uralma alatt – Siló, majd Dávid és Salamon királysága idején Gibeon volt a szent sátornak és így az istentiszteletnek is a helye (1Sám 1,3.9.24; 1Krón. 21,29).

Dávid király határozza el, hogy templomot épít. Meg is indítja az építőanyagok gyűjtését, a szükséges pénz összegyűjtését, sőt a felépítendő templom helyét is megvásárolja a Mórija-hegy középső részén, ahol mindjárt oltárt épít és áldozatot mutat be az Úrnak (2Sám 24,24). Dávid templomépítő szándékát Isten színe elé viszi, de Nátán próféta által azt az utasítást kapja Istentől, hogy ne ő – mint akinek kezéhez háború és vér tapad – építse meg a templomot, hanem a fia, Salamon (2Sám 7; 1Krón 22).

Dávid át is adja fiának, Salamonnak a templom tervrajzát s a hozzávaló összegyűjtött építőanyagot és minden kincsét a templom építésére. A népet is felhívja az adakozásra. Imában kéri az Urat, hogy fiának, Salamonnak adjon bölcs, tökéletes szívet, hogy felépíthesse azt a házat, a templomot, amelyet ő „megindított" (1Krón 29).

b. Salamon temploma. Salamon bölcs szívet és tudományt kér Istentől, és hozzáfog a templomépítéshez. Szerződést köt Hirám türoszi királlyal a templom építésére, hogy az tudós mesterembert és anyagot küldjön. Dávid tudós mesterembereivel együtt Kr. e. 967-ben hozzákezd a templom építéséhez. A munklatok hét évig tartottak.

A Szentírás részletesen leírja a templom építését, felszentelését, és megörökíti Salamon örökérvényű templomszentelési imáját (1Kir 5–6; 2Krón 2–6).

A templom alaprajzi tagozódása azonos a szövetség sátorának beosztásával: 1. pitvar, 2. szenthely, 3. szentek szentje.

A Salamon által épített templomot Nabukodonozor Kr. e. 587-ben elpusztította és a templom kincseit, értéktárgyait Babilonba vitette. A Salamon által épített templom 373 évig állt épségben.

c. Zorobábel temploma. A templomot Zorobábel építi fel újra Kr. e. 516 körül. Ezsdrás könyvének 1–7. részeiből és Nehémiás könyvéből tudunk erről a templomépítésről. Ebben a templomban a szentek szentjében nem volt semmi, mert a frigyláda nem került vissza.

Ezt a második templomot II. Antiokhosz Epiphanész szír király (a második egyiptomi hadjárat alkalmával) Kr. e. 168-ban Zeusz-templommá akarta átalakítani, és bálványoltárokkal és pogány áldozatokkal megfertőzte. A templomot Makkabeus Júdás tisztította meg.

d. Heródes temploma. Heródes király Kr. e. 20-ban teljesen újjáépítette a templomot. Ebben a templomban tanított Jézus és apostolai.

A Heródes által újjáépített templomról a Misnában (zsidó szájhagyomány-gyűjtemény) külön traktusban és Flavius Josephus két könyvében maradt fenn leírás. Az építmény világhírűvé vált a márványtól és aranytól ragyogó pompájával. Heródes a templom teraszát és vele együtt a külső udvart kétszeresére nagyobbította, és a templomhegy déli oldalán nagyszabású építményekkel bővítette ki.

A hatalmas udvar színes kőlapokkal volt kirakva és kettős oszloprend vette körül. A keleti és északi oldalán korinthusi márványoszlopok tartották a cédrusfából készült tetőzetet.

A templomudvart több épület vette körül. Itt volt az Antonius-erőd a római őrséggel, a nyílt csarnok, ahol Pilátus kimondja Jézusra a halálos ítéletet. Továbbá itt volt a háromhajós királyi csarnok is 162 korinthusi oszloppal – egy-egy oszlopnak öt méter volt a kerülete. A királyi csarnokot Flavius Josephus a világ legcsodálatosabb alkotásának tartotta. Itt volt a tornácház, ahol a Szanhedrin, élén a főpappal, Jézus felett ítélkezett, és itt volt a zsinagóga is, ahol Jézus nemegyszer tanított és prédikált (Lk 21,37–38). Maga a templom márványburkolatával messze kimagaslott és tündökölt.

e. A zsinagóga. Az ószövetségi templommal kapcsolatban szólanunk kell még a zsinagógáról, mely voltaképpen az ószövetségi templom kiegészítője: míg a jeruzsálemi templomba csak a nagy ünnepekre

mentek el, addig a szombat megszentelése, a Szentírás felolvasása és magyarázata a zsinagógában történt.

A szó eredete a görög *szünagoge*, azaz összejövetel (helye). Így nevezték azokat a helyiségeket, épületeket, melyeket a zsidók istentiszteleti célra használtak (a legitim templom mellett). Megjelenése valószínűleg a babiloni fogság idejére nyúlik vissza – hiszen ott már rendszeresen tartották ünnepeiket –, de ennek bizonyítékai nincsenek. Az első tárgyi bizonyítékok az egyiptomi diaszpórából datálódnak, Kr. e. a 3. századból. Ezt követően a megépítésük viharos gyorsasággal történt, minden olyan helyen, ahol zsidók éltek. Olyannyira elterjedtté vált, hogy például Palesztinában Jézus korában minden lakott helyen megtalálható volt. Jeruzsálemben a templom ellenére is többet építettek (ApCsel 15,21). Sőt, még a jeruzsálemi templom udvarában is volt zsinagóga. A 12 éves Jézus is itt maradt vissza a templomban.

A zsinagógai istentisztelet imádsága a mózesi törvény és később a prófétai iratok felolvasásából és a hozzá fűződő prédikációból állott. Mint istentiszteleti hely: templomnak tekinthető.

A zsinagóga belső tere és belső elrendezése a jeruzsálemi templomra emlékeztet: főhelyen volt a szent láda a szent könyvekkel, tekercsekkel. A szent láda a Jeruzsálem felé eső falban volt elhelyezve. Középen volt a szószék és az olvasóállvány. A zsinagóga berendezéséhez tartozott az „öröklámpa” és a nyolckarú gyertyatartó, s egy részében padok is. A lámpa állandóan égett, nagyobb ünnepekre díszesen kivilágították.

Az erre a célra felhúzott épületek egyszerűek voltak, téglalap alakúak, hossztengelyük Keletre vagy Jeruzsálem irányába tájolva. Bejáratuknál a rituális tisztálkodáshoz víz állt rendelkezésre. A Tóra tekercsei számára egy függönnyel takart fülke szolgált, rendszerint a Jeruzsálem felé eső falban. A Tóra felolvasásához állvány szolgált. A nép állt, a véneknek volt csak ülőhelyük, ill. néhol az írástudóknak volt kiemelt helye: ezt nevezték Mózes székének (katedrájának) (Mt 23,2). Az asszonyok számára elkülönített hely volt, esetleg emeleten, karzaton.

A zsinagógák nem voltak dísztelenek. A mértani díszítésen túl – főleg a Krisztust követő századokban – a padlón mozaikok és a falakon

freskók, legtöbbször bibliai képek vagy egész sorozatok jelentek meg. A mózesi képtilalmat ekkor már nem mindenféle ábrázolás tilalmaként értelmezték, hanem az Isten dicsőségét szolgáló képeknek teret adtak ilyen helyeken is.

A zsinagógai *kultusz*, istentisztelet áldozat nélkül folyt. Teológiai alapja az Ez 11,16 kifejezése szerint „kis időre", átmeneti időre, a templom felépítéséig szólóan rendelt istentiszteleti hely. A zsinagóga sokszor szolgált tanítás helyéül is, ha nem volt külön iskolaépületük. Itt sajátították el a gyerekek az alapvető ismereteket a törvényről, sokszor itt folytatták az írástudók is beszélgetéseiket. Összejöveteleik nemcsak szombaton, hanem hét közben is voltak a zsinagógákban.

f. Az ószövetségi templom és hagyatéka. Az ószövetségi templom stílusa és stíluselemei nem újak előttünk. A salamoni templom ornamentikája: a kerubok, pálmák a babilóniai és asszír előképekre emlékeztetnek, építészeti sajátosságai pedig az egyiptomi templomépítészetre utalnak. A templom alaprajza mindhárom ótestamentumi templomnál (Salamon, Zorobábel, Heródes) beosztás szerint ugyanaz, mint a szent sátor alaprajza. S amint már említettük, ez a hármas igazodás (pitvar, szent hely és szentek szentje) az egyiptomi templom hármas tagozódására vezethető vissza, de értelmezésében mégis új és sajátosan tükrözi az Ótestamentum hitvilágát.

Az ószövetségi templom méreteit Ezékiel látomásában írja le (Ez 40–41). A méreteit itt most nem részletezzük, csupán annyit említünk meg, hogy maga a szorosabban vett templom – a „szenthely" – méretei szerint nem nagy, az átlagos mai templomok méretével azonos – téglalap alakú volt. Ez az aránylag kisebb méret azzal magyarázható, hogy a szent helyen csak a szolgálatot tevő papok tartózkodtak, míg a nép a templom udvarán foglalt helyet.

Mi az ószövetségi templom hagyatéka? Mi az, amit a keresztyén templom örökségbe kapott az ószövetségi templom építészeti és stíluselemeiből? Mindenekelőtt megállapíthatjuk, hogy a keresztyén templomstílus az ószövetségi templomból indul ki. Alaprajza és

beosztása is hasonló: alaprajza téglalap, beosztásában pedig megtaláljuk a pitvar, szenthely és szentek szentje szerinti beosztást:

a. A pitvar: egyrészt a keresztyén templomok környéke, udvara, a gyülekezet gyülekezőhelye, de ennél több is, mert, amint látni fogjuk, a pitvarnak megfelel a „pronaosz" (előcsarnok) vagy baptisterium (keresztelőkápolna) és a körülötte levő udvar, a katekumenusok helye.

b. A szenthelynek megfelel a főhajó, illetve maga a gyülekezeti tér, amely természetes módon – a kor templomának lényegéből következően, ti. a templom nem „Isten háza", hanem a „gyülekezet háza" –, amint ezt még részletesen látni fogjuk, megnagyobbodott, hogy a teljes gyülekezetet magába fogadhassa.

c. A szentek szentje (melyet az ótestamentumi templomban a „kárpit" zárt el a tulajdonképpeni templomtértől) a keresztyén templomban az oltártérnek felel meg: az ószövetségi templom „szentek szentjében" a szövetség ládája volt, a frigyláda, s benne az ószövetség alapját képező két kőtábla a tízparancsolattal; az újszövetségi templomban a szövetség ládája helyére az Úr asztala kerül, az úrvacsora helye, mert az úrvacsora az újszövetség záloga.

Az ószövetség templomának keresztmetszete: egy kimagasló főhajót és a főhajónál alacsonyabb két mellékhajót mutat. Ez a háromhajós bazilika előképe, ami voltaképpen visszanyúlik építészetileg az egyiptomi templom keresztmetszetére. A különbség azonban az, hogy míg az egyiptomi templom mellékhajói nincsenek beépítve, az ószövetségi templom oldalhajói mellékhelységekkel vannak beépítve. A keresztyén templomban, az ókeresztény bazilikában pedig elmaradnak ezek a mellékhelyiségek, és az egyiptomi templommal ellentétben a mellékhajóknak is vannak ablakai.

Végül, mint ótestamentumi templomi hagyatékot meg kell említenünk a zsinagógai örökséget: a zsinagógából került át a keresztyén templomba a szószék, a prédikációnak a helye.

2. Templom az Újszövetség alapján. A golgotai kereszt eseménye nyomán az ószövetségi templom kárpitja kettéhasadt. Ezzel a ténnyel nyitotta meg Isten az újszövetség templomát, minden hívőnek

személyes Isten színe elé való személyes járulását, úgy ahogyan erről a Szentírás bizonyságot tesz: „Mivelhogy azért atyámfiai bizodalmunk van a szentélybe való bemenetelre a Jézus vére által, azon az úton, amelyet ő szentelt nekünk új és élő út gyanánt, a kárpit az az Ő teste által" (Zsid 10,19–20). Az ótestamentumi templom elrejtett szentélye megnyílt számunkra, és maga Jézus lépett be rajta, mint főpap és mint áldozat: „Mert egyetlen áldozatával örökre tökéletessé tette a megszentelteket" (Zsid 10,14), „lévén nagy papunk az Isten háza felett" (Zsid 10,21).

a. Az újszövetségi templom mint ház- és asztalközösség. Korábban utaltunk rá, hogy az ószövetségi templom szentek szentjében levő szövetség ládája helyére a keresztyén templomba az oltár, illetve az Úr asztala kerül. Az újszövetség templomának szentélye a nagypénteki esemény óta nyitva áll: az Úr maga várja saját asztalközösségében az éhezőket és szomjúhozókat és nyújtja számunkra a mennyei eledelt, a lelki táplálékot és az üdvösség italát: az Igét és az úrvacsora sákramentumának kenyerét és borát. Az Újszövetség ismételten utal arra a tényre, hogy Jézus Krisztus ház és asztalközösséget szerzett övéinek: „Az Atyám házában sok lakóhely van…" (Jn 14,2–3), „… hogy egyetek és igyatok az Én asztalomnál…" (Lk 22,28–30).

Jézus első nyilvános ténykedése és csodatétele is ház- és asztalközösségben, a kánai menyegző alkalmával történik (ld. Jn 2,1–11). Ház- és asztalközösséget teremt a bűnösökkel is (Lk 7,36), nem utasítja vissza a farizeus asztalához történő meghívást (Lk 14,1), a vámszedő Zakeus házába is betér (Lk 19,1–10), valamint a vámszedőket és bűnösöket is asztalához fogadja, együtt eszik velük (Mt 9,10–13).

Az utolsó vacsorán ház- és asztalközösségben van tanítványaival (Mt 26,17–29; Mk 14,12–25; Lk 22,7–20). Az emmauszi tanítványok szintén a ház- és asztalközösségben ismerik fel az Urat, a kenyér megszegéséről (Lk 24,30–31). A tizenegynek pedig akkor jelenik meg a Feltámadott, amikor azok „asztalnál ülnek" (Mk 16,14). Más alkalommal úgy jelenik meg a tizenegynek, hogy asztalközösséget teremt (Lk 24,30kk).

Mindezek az események örökérvényű szimbolikus cselekedetei Jézusnak, amit az újszövetségi templom a maga szimbolikus nyelvén juttat kifejezésre. A ház- és asztalközösség, a „communio” életközösséget jelent, amelynek a helye az Úr asztala, és amely közösséget az Úr és övéi között éppen az úrvacsora teremti meg.

b. A ház mint templom. Amikor az ígéret szerint a Szentlélek elküldetett és a tanítványokra kitöltetett, akkor a tanítványok egy magánházban voltak (ApCsel 1,13), „ahol szállva valának”, s ez a ház a Szentlélek kitöltetésének háza, a Szentlélek temploma. A templom mint ház gondolata az Ószövetségben sem ismeretlen, mivel héberül is hívják a templomot *bajit*-nak vagy *habajit*-nak, azaz háznak, a háznak.

Bár az elején még az ószövetségi templomban és zsinagógában hirdetik az evangéliumot, a „kenyérnek megtörése” házanként történik, az úrvacsorát naponta és házanként veszik magukhoz (ApCsel 2,46). Később, az üldözések során a közösségi és gyülekezeti élet teljesen a magánházakba kerül áthelyezésre, amelyek többnyire nagyobb „felházas”, azaz emeletes épületek voltak. A „felház” valamely ház falának tetejére vagy padlásterébe épített szoba (1Kir 17,19; 1Krón 28,11); egy ilyen szobában tartotta Jézus az utolsó vacsorát tanítványaival (Lk 22,12; Mk 14,15); a tanítványok is „felház”-ban várták a Szent Lélek kitöltetését (ApCsel 1,13), valamint az Ószövetségben is találkozunk a kifejezéssel. Ez az ókori ház kiemelt helye vagy csarnoka (pl. Bír 3,23–24). Feltehetően innen eredően nevezik el majd a reformáció utáni korban az úrvacsora szertartását a felház liturgiájának.

Az apostoli korban a görög és még inkább a római építészet elterjedt Keleten is, Palesztinában is. A betelepedett római hivatalnokok és katonák (a „százados” [Mt 8,8; Lk 7,5–6], Cornelius [ApCsel 10]), de a jobb módú jeruzsálemiek, valamint a római szolgálatban állók is (Zakeus: Lk 19,2–5) magánházaikat római mintára építették át. Ezek a nagyobb gyülekezet befogadására alkalmas „házi bazilikák” váltak az apostoli kor keresztyénségének templomává.

Rómában a keresztyén vallás elterjedésével, még Diocletianus császársága előtt, negyvennél több ilyen házi bazilika volt, melynek a neve *dominicum*.

c. A katakombák cubiculum-templomának kialakulása[1]. A következőkben röviden bemutatjuk az őskeresztyén falfestmények helyszínét, a katakombát. A katakomba név eredetét a régi rómaiakra vezetik vissza. Ők a Via Appia melletti mély vermet nevezték *kümbai*nak, mely „vermet" jelent, a vidéket pedig *kata kümbasz*nak, mely annyit tesz: „verem mellett" vagy „a szakadék mellett". A 8. századig kizárólag Szent Sebestyén sírjával kapcsolatosan használják ezt a szót. Az ásatások feltártak a Sebestyén-katakomba mellett egy néhány sírkamrából álló, pogány eredetű temetőt. A temetőt görög szóval *koimétérion*nak, magyarul „alvóhelynek" nevezték, amiben a feltámadás hite fejeződött ki. Innen honosodott meg a magyar nyelvben is a *cinterem* szavunk. A katakomba elnevezést a római temetők 16. századi felfedezése után kiterjesztették a többi hasonló temetőre.

A közfelfogással ellentétben a katakombákban nem tartottak titkos istentiszteleteket. Ezek földalatti temetkezési helyek voltak olyan termekkel, amelyekben a temetési rítusokat végezték. A római katakombák fejlődése szorosan összefügg a temetkezési szokásokban végbement változásokkal. Rómában a 2. századig általános volt a hamvasztásos temetkezés. Ezt követően mind a pogány, mind a keresztyén temetkezési szokások megváltoztak, amelynek alapját a Jézus eltemetésének módja adta meg mintaként, s ettől kezdve az elhantolás vált elfogadottá. Az új temetkezési módnak elsősorban vallásos jelentősége volt, mégpedig a testi feltámadásba vetett hit. A keresztyének elutasították a hamvasztást, amely a testi feltámadás tanával hozható szoros összefüggésbe, viszont szegények voltak ahhoz, hogy sírjaikhoz egy darab földet vásároljanak, miként ezt a gazdag rómaiak tették. Ez volt az oka annak, hogy földalatti közös sírokba temetkeztek. Az antik

[1] A fejezet alapjául szolgál *A katakombafestmények mint „vizuális prédikációk" értelmezése* című tanulmányom (*Studia Universitatis Babeş–Bolyai, Theologia Reformata Transylvanica* 2019/1. Cluj-Napoca. 274–288).

ember felfogásában a szegénység egyik legsúlyosabb következménye a méltó temetés hiánya, amely megakadályozza az elhunytat az örök nyugalom elérésében.[2] Itt érdemes megemlítenünk, hogy a római zsidóság is irtózott a hamvasztás római gyakorlatától. Felfogásukban egyetlen pogány rituálisan tisztátalanná tehette volna az egész zsidó közösséget; ezért vették közösségi tulajdonba a temetőket, ahova csak a közösség tagjai temetkezhettek.

A korábban javarészt magánkézben lévő temetőket és katakombákat a 3. század elejétől a római keresztyének közös, egyházközségi kezelésbe vették azzal a céllal, hogy kialakítsák és megőrizzék az egységet a római eretnekmozgalmakkal szemben. Amennyiben egy temető eretnek magánszemélyek felügyelete alá került volna, az komolyan fenyegette volna a közösség hitének tisztán tartását. Valószínűleg termőföldnövelés céljából temetkeztek a föld alá; mivel a város belsejében tilos volt temetkezni a rómaiaknak, a nemesi családok síremlékeiket a falakon kívül, az országutak mentén állították föl. A rabszolgák és plebejusok temetkezésére nem fordítottak gondot. A keresztyén rómaiak a rabszolgáikat is családtagnak tekintették, és a Rómán kívül fekvő birtokaikon temették el őket. A legtöbb római katakomba eredete ide vezethető vissza, mert a hívek számának gyarapodásával a családi sírboltokban már helyszűke miatt nem fértek, és ekkor fordultak a hívek a zsidók által már addig is alkalmazott földalatti temetkezési módhoz. A birtok terjedelmének megfelelően földalatti folyosókat vájtak, ezek oldalfalába pedig mélyedéseket vágtak. Ezt nevezzük *loculus*nak, vagyis földalatti sírhelynek, a katakombában. Ide fektették halottaikat lepedőbe, koporsó nélkül. Az egyszerű sírhely fölé vájhattak nagyobb teret, melyet *cubiculum*nak neveztek.

Róma altalaja vulkáni tufa, könnyen bányászható, mely levegővel érintkezve megszilárdul, és nem omlik be. Így egymás alatt akár 4 emeletet is meg lehetett nyitni, mielőtt a talajvíz szintjét elérték volna. Ezért a temetőt érdemes volt dombhátra telepíteni. A

---

[2] Ez a magyarázata annak, hogy gyakran égették el, becstelenítették meg a keresztyén vértanúk holttestét.

kibányászott tufaport vakolat készítésére is el lehetett adni. A munkálatokat a *fossor*ok vagy sírásók végezték. Ők egyben a temetők őrei is voltak. Idővel a *fossor*ok nagy tekintélyre tettek szert, mert a bonyolult járatrendszerekben ők tudtak jól eligazodni.

A katakombák folyosóit két rendszer szerint vájták: rostély- vagy ágrendszerben. Ha minden hely betelt, új folyosót vágtak a meglévők alatt. A folyosóba fényaknákat, szellőzőnyílásokat is vágtak. Idővel a szomszédos katakombákat összekapcsolták.

A katakombák kialakítása már Kr. u. 150 körül elkezdődött, és az 5. századig tartott. A szakirodalom nem teljesen egyezik ezzel a datálással. Például Segesváry az 1. sz. végére teszi a katakombák építésének kezdeteit. A földalatti temetkezési helyek általánosak voltak a pogányoknál és a zsidóknál is. Azt is feltételezhetjük, hogy Krisztus sziklába vájt sírja volt számukra a példa.

Annak ellenére, hogy a katakombák olyan időkben készültek, amikor a keresztyének sorsa bizonytalan volt, mégis a béke és a remény légkörét árasztják. A halottak kőbe vésett vagy a folyosók falára írt neveit refrénként kíséri a reménység két szava: *in pace*, békében vannak.

A római jog lehetővé tette temetkezési egyesületek, társaságok alapítását, és amennyiben az egyház jogi személy lett, úgy tulajdona is lehetett. Az egyház meglehetősen tevékeny volt az első századokban a temetők területén, a temetkezési szokások gondos ápolásában.

A katakombák a nevüket a bennük eltemetett legnagyobb vértanúról vagy az alapítójáról kapták (pl. Domitilla-katakomba), de a nevek tükrözhettek helyrajzi adottságokat is (pl. „a két babérfához"). A Domitilla- és Callixtus-katakomba egy-egy felirata tanúskodik arról, hogy a klérusnak is mind nagyobb befolyása volt a temetők felett. A sírokat főként I. Damáz pápa (Kr. u. 366–384) kutatta, és díszítette verses feliratokkal.

A legtöbb földalatti temető Róma mellett és környékén keresendő (60-nál is több), de Nápolyban, Szicíliában és Észak-Afrikában is találhatunk katakombákat. Közép-Európában a pécsi sírkamra az, amelyet nem lehet figyelmen kívül hagyni.

Az utolsó járatokat az 5. század elején nyitották meg. Kr. u. 410-ben Alarik pusztításai gyakorlatilag leállították a katakombákba való további temetkezést, és csak kivételes esetekről olvashatunk a feljegyzésekben. Továbbá a gótok és longobárdok dúlásai sok katakombát tettek tönkre, minélfogva I. Honoriusz pápa (625–638) a vértanúk ereklyéit kiemeltette földalatti sírhelyeikről, és a temetői bazilikába vitette. Az ereklyerablások miatt a pápák sorra kiüríttették a katakombákat. A 8-9. századig léteznek adatok, melyek szerint a pápák kijavíttatták volna a katakombákat. A hívők lassanként elszoktak a sírhelyek látogatásától, ami veszélyes is volt számukra. A 10. század folyamán a legtöbb katakombáról elfeledkeztek, a 14. századra pedig már csak négyet ismertek. Újrafelfedezésük a 17. és 19. századra nyúlik vissza.

A temetkezési folyosót helyenként kiszélesítették, sőt néhol oszlopokkal képezték ki, s így nyertek nagyobb teret. Rendszerint egy-egy keresztyén mártír sírjánál történt ez a „téralkotás". A híresebb mártírok sírja fölé félköríves bemélyítést, boltívet vágtak. Ezt nevezték *arcosolium*nak. Ennek mélyén állott a papi vagy püspöki szék és tőle jobbra és balra félkörben a többi egyházi személy (pl. presbiterek) helyei. Az arcosolium kezdeténél volt a mártír sírja, melyre fedőlapot *menzát*, helyeztek, de voltak *szarkofágok* is (felfelé mind a négy oldalán szélesedő, rendszerint díszes koporsó). A szarkofág illetve a menza volt az oltár, az Úr asztala. (A mai oltárok szarkofágformája ide vezethető vissza.)

A katakombák sírhelyeit *cubiculum*nak nevezték, és innen ered a katakombatemplom elnevezése is, azaz a *cubiculum-templom*.

Úgy képzelnénk, hogy ezek a földalatti sírfolyósokból kiszélesített cubiculum templomok sötét, nyomott hangulatú helyek voltak. Annál meglepőbb az a felfedezés, hogy az őskeresztyének ezeknek a cubiculum-templomoknak a falait derűs, világos színekkel festették be, és jelképes díszítésekkel ékesítették.

d. A keresztyén ábrázolások eredete. A keresztyénség történelme során különböző nézetek alakultak ki a képpel, ikonnal kapcsolatban, nem csupán az egyes vallások, hanem a különféle keresztyén felfogások között is.

Az ortodox egyház tanításában a szentkép Isten megtestesülésének a következménye. Ebből a tanításból kiindulva vonja le a következtetést, hogy a képi ábrázolás a kereszténység lényegéből fakad, ezért a kép elválaszthatatlan része a spirituális gyakorlatnak, hittapasztalatnak.

Ezzel szemben a reformáció megjelenése és elterjedése olyan világnézeti irányváltást jelentett, amely nemcsak az „e világhoz" való viszony újrafogalmazásához vezetett, hanem a művészet körébe tartozó kérdésekkel kapcsolatban is éreztette hatását. Képtilalma, puritanizmusa teret enged egy olyan szakrális szimbólumrendszernek, amely archetípusokban gondolkodik, és ezek alapján úgy teremti meg saját, jellegzetes formanyelvét – ahogy a későbbiekben például a kazettás mennyezetek képvilágában is látjuk –, hogy beépíti önmagába és szintetizálja a kereszténység és a népi kultúra örökségét.

Az „istenélmény" keresésének egyik kézzelfogható tárgyi bizonyítéka az egyik legősibb imádkozó embert megjelenítő ábrázolás, amelyet az anatóliai Catal Hüyükben (Kr. e. 6200 és 5500 között lakott város) fedeztek fel. Az ábrázolások a *homo symbolicus* keze nyomát hordozzák, és bizonyságot tesznek arról, hogy az ember a képzelet folytán képes arra, hogy a látható dolgokból kiindulva megragadja a láthatatlant. A *homo symbolicus* barlangrajzai és tárgyi kultúrájának emlékei a szimbólumrendszer meglétére utalnak, a fogalmi gondolkodásra és a transzcendens megragadásának képességére.

Napjainkban is vitatott, hogy a szentképek, ábrázolások milyen mértékben gyökereznek a keresztyén hagyományban. A zsidóság nagy része, hivatkozva az ószövetségi képtilalomra, elvetette az ábrázolás lehetőségét; minden figuratív ábrázolást kizártak, mindössze a díszítés volt használatos. Ezzel is óvni akarták a közösségüket a pogányságtól, a bálványimádástól. A diaszpórában a zsidók a képeknek kedvező kulturális környezetben éltek, ezért az új és idegen körülmények között az ő viszonyulásuk sokkal engedékenyebbé vált. Ennek a művészetnek a leghíresebb példája a mezopotámiai Dura-Európoszban levő zsinagóga (3. század), ahol lenyűgöz a gazdagon kidolgozott témák sokasága. Ilyen előzmények alapján vonjuk le a következtetést: a

„hittartalommal” kapcsolatos ábrázolásokat nem a keresztyén egyház hozta létre, hanem módosított tartalommal átvette.

A korai őskeresztyén művészet tehát nem légüres térben született és fejlődött. Ez egy új lelkiség külső megnyilatkozása és egy fejlődés eredménye, amely akkor jelentkezett, amikor az ókori világ helyi kultúrái kapcsolatba kerültek egymással. A keresztyénség találkozott ezekkel a kultúrákkal a történelmi útja során, és néhány alkotóelemüket magába olvasztva, önmagát meghatározva kialakította saját irányvonalát: Palesztinában felülmúlta a judaizmust, Görögországban és a Közel-Kelet országaiban a hellenizmust, annak keleti változataival együtt, és Itáliában a római szellemiséget, annak önálló képfelfogásával. A görög kultúra hatására fejlődött ki a római vallásos művészet. A görögök keleten az uralkodók képeit kultuszi tárgyként imádták, és ez a hellenista hagyomány a római császárok imádatának alapja. A római világban a kép nem volt a vallási területre korlátozva, hanem jogi szerepet is betöltött. Bizonyos körülmények között az uralkodó képmása átvette az ő helyét, és legális helyettesítőjévé, másodlagos jelenléte kinyilvánítójává vált.

Az ókori művészet elméleti vizsgálata következtében vonjuk le a következtetést, hogy hogy a sokfajta pogány kép – feltételezhetően nem tudatosan, de hatott a keresztyén művészetre és az ikonográfiára. Az ábrázolás igényét fentről, a görög-latin kultúrából hozták magukkal a föld alá, annak művészi tehetsége és iskolázottsága nélkül. Körülményeik nem voltak kedvezőbbek a korábbi tizenöt-húszezer éves őskori barlangi festők mostoha adottságainál.

A kezdődő keresztyén művészet „keresztyén antik művészet”-ként is ismeretes, amely a római császárság nagyszerű művészetének árnyékában kezdte bontogatni a szárnyait. Ahogy erre a fentiekben már utalás történt, ez a művészet nem a letűnt római művészet egyenes folytatása, hanem csak néhány művészi forma átvétele új tartalommal megtöltve.

Lényeges tulajdonképpen az, hogy az ikonfestészetben és a katakombák festészetében az ikonfestés lényegét azok is tökéletesen megértették, akik nem tanulták a festészetet, vagy nem voltak a

legügyesebbek a festészetben, de követték legfőként az ikonográfiai hagyományokat, és akiknek készült, azok elfogadták és minden hiányosságot pótolt az ikonokból áradó jámborság és a mély vallásosság.

Az első századok egyházművészeti emlékeinek többsége megsemmisült. Ennek ellenére ezt az ókeresztyén művészetet a római katakombákban fennmaradt kisszámú freskókból lehet megítélni. Azt nem lehet pontosan meghatározni, hogyan néztek ki például a Megváltóról és az istenszülőről, azaz Szűz Máriáról alkotott ikonok. Ugyanakkor feltételezhetjük a ránk maradt ikonokból, falképekből, hogy nem a korra jellemző művészetet követték. Legfőként azért, mert ezeknek az alkotásoknak új tematikájuk volt, új üzenetet kellett közvetíteniük, egy új vallást, új világnézetet. Új stílusra volt szükség, mely segítségével nem csupán a testi szemmel látható dolgok ábrázolására törekedtek, hanem „az ábrázolt dolgok lelki tartalmának visszaadására is". Az egyház tanításának kifejezésére felhasználták a pogány szimbólumokat, a görög-római mitológia néhány témáját is. Alkalmazták az antik művészeti formákat is, új tartalommal megtöltve, aminek következtében maguk a formák is megváltoztak. A mítoszok használatát azért vezették be, hogy az „újonnan" érkezett pogányok számára is jobban ki tudják fejteni tanításukat. Azonban ezeknek a mítoszoknak bizonyos fokig párhuzamosnak kellett lenniük a keresztyén tanítással. Például az antik mitológiából származik egy viszonylag ritka Krisztus-ábrázolás, amelyen Krisztust mint Orpheust ábrázolják, aki lantjátékával elbűvölte a vadállatokat. Hozzá hasonló Krisztus is, aki Isten Igéje által „magához vonzza az embereket, és megfékezi a természeti erőket".

André Grabar rámutat arra, hogy a keresztyének a saját hasznukra miként asszimilálták koruk pogány ábrázolásmódját. Ennek kontextusában: Krisztus lett a filozófus, az apostol vagy egy próféta; az apoteózis jeleneteit a mennybemenetel ábrázolására változtatták; a Jó Pásztor képe a környék pasztorális gondolatvilágából eredt; stb. Kezdve az egyház békéjétől, a keresztyén művészet az udvari ceremóniák hatása alá került; a császár vagy a császárnő lett Krisztus vagy a Szűz,

az angyalok vagy a szentek között; az ajándékok felajánlása a napkeleti bölcsek imádatává vált; az uralkodó megérkezése vagy győztes bevonulása Krisztus jeruzsálemi bevonulása lett. A portréművészet ugyancsak a pogány művészetben találta meg modelljeit: ahelyett, hogy a szenteket a saját önálló jellemvonásaikkal ábrázolták volna, a keresztyén művészet típusokat gyártott, és megmagyarázta szerepüket. Az akkori idők pogányai számára az évszakok a halál utáni életet szimbolizálták, a keresztyének számára pedig a feltámadás szimbólumává lettek. A kert, a pálmafa, a galamb, a pávakakas a mennyei paradicsomra emlékeztetett. A hajó az egyház lett, ahelyett, hogy a jólétet és az életben való szerencsés utazást szimbolizálja; a hajó megérkezése a kikötőbe nem jelentette többé a halált, hanem az örök béke jelképe lett. Még az erotikus szimbólumok is, mint Erósz és Pszükhé, új jelentést kaptak keresztyén körökben: a lélek éhségét és Isten Krisztusban kinyilatkoztatott szeretetét szimbolizálták.[3] A keresztyének tehát pogány szimbólumokat vettek át, de mélyebb értelmet társítottak hozzájuk. Így a pogány ábrázolás mintegy mintaként szolgált a keresztyén ábrázolás számára.

e. A katakombaábrázolások, a nonverbális prédikáció eszköztára. Az első keresztyénekre az volt a jellemző, hogy igyekeztek elhatárolódni a pogány kultikus épületektől, az oltároktól és a képektől. Ma már általánosan elfogadott az a nézet, miszerint a Kr. u. 200 előtti időből nincsenek biztosan datálható keresztyén régészeti leletek. Ez a katakombafestményekre is érvényes. Az első képes ábrázolások a katakombákban a 2. század végéről származnak.

A katakombák művészete tulajdonképpen dogmatikai művészet volt, hiszen a falfestmények tárgyai többségében megfeleltek a szentírási szövegeknek. Ugyanakkor kiemelkedő szerepe volt a szimbolikus nyelvnek. Erre leginkább azért volt szükség, hogy a közvetlenül nem ábrázolható igazságok is kifejezhetők legyenek a művészet eszközeivel. Egy másik oka a szimbolikus nyelvnek az volt,

---

[3] Andre Grabar: *The Beginnings of Christian Art, 200–395* (*Arts of Mankind 9*). London: Thames & Hudson, 1967. 216–217.

hogy a katekumenek elől meghatározott ideig el kellett rejteni az alapvető keresztyén szentségeket, mert a szimbólumok értelme fokozatosan tárult fel előttük, annak függvényében, hogy mennyire voltak a keresztségre felkészülve.

A katakombarajzok stílusukat és tematikájukat tekintve meglepően egységesek. Ugyanazokat a szimbólumokat találjuk mindenhol: Kis-Ázsiától Spanyolországig, Észak-Afrikától Itáliáig, annak ellenére, hogy nincs arra utalás, hogy az egyház megállapított volna valamilyen hivatalos művészeti irányvonalat. Az első századokból származó alkotásokat akár „vizuális prédikáció"-ként is értelmezhetjük, amelyek segítettek Isten verbális, szóbeli útmutatásának magyarázatában.

A katakombarajzok a korai keresztyénség legfőbb vágyait jelenítik meg szimbólumokon keresztül: a megváltást és a túlvilági életet (jó pásztor, adoránsok, hal, kenyér stb.). Az újszövetségi ábrázolások (pl. Mária gyermekével) csak a 3. században válnak kedveltté. Sok kép, jelenet, szimbólum vallási és morális szempontból semleges, így pogányok és keresztyének egyaránt nyugodtan használhatták.

A szimbólumok közül csak néhányat említenénk meg. Például a juhát vivő jó pásztor az emberség, a *philanthrôpía* hagyományos pogány szimbóluma volt. A keresztyének a megszokott képnek új jelentést adtak, mely Jézusra, juhainak jó pásztorára utalt.

További példa a szőlőtő. A szőlőtő ábrázolása egyrészt Krisztusra és az ő egyházára utal: „Én vagyok a szőlőtő, ti a szőlővesszők: aki énbennem marad, és én őbenne, az terem sok gyümölcsöt, mert nélkülem semmit sem tudtok cselekedni" (Jn 15,4–5). Az Ószövetségben pedig a szőlőtő az Ígéret földjének volt a szimbóluma. A hal mellett megjelenik a bárány szimbóluma is, melyek Krisztus fő szimbólumai.

A hal egyike az első keresztyén jelképeknek, mivel a keresztyén vallás keletkezése csillagászati korszakváltáshoz kapcsolódott, ui. a tavaszpont időszámításunk kezdete táján tolódott a Halak csillagképbe, ami azt jelenti, hogy a Halak csillagkép előtűnése jelzi a tavasz közeledtét, Jézus kereszthalálának idejét is. A hal ilyen módon az őskeresztyén művészet szinte minden tárgyi emlékén megjelenik –

magát Krisztust is jelképezi, valamint a megkeresztelt híveket. Az őskeresztyén hívek titkos jelként használták, erről ismerték fel egymást az üldözések idején. A hal görög nevéből (*ikhthüsz*) a Jézus Krisztus, Isten Fia, Megváltó értelmet olvasták ki, mint a *Ieszousz Khrisztosz Theou Üiosz, Szótér* rövidítését. A halászati és tengerészeti jelképek közé tartozott a keresztyén festményeken és szarkofágokon ábrázolt horgony. A *Zsidókhoz írt levél*ben a reményről mint lelki horgonyról olvashatunk. Életutunkat egy viharos tengeri utazáshoz lehet hasonlítani, mely a mennyei kikötőben végződik.

Az Ószövetségből a keresztyének olyan jeleneteket választottak ki, melyek mindennapi életükben is realizálódtak, mint pl. a veszedelemből való megmenekülés. A katakombák képein az ószövetségi jelenetek mindig előképei valamilyen újszövetségi eseménynek. Ádám névadása, a bűnbeesés, Ádám és Éva bőrruhában megjelennek a képeken. A Via Latina katakombájának freskóján a paradicsomból való kiűzetés jelenete is látható, de a *targum*ok (a Biblia arám nyelvű, magyarázatokkal is kiegészített fordítása) befolyását is tükrözik, ugyanis Isten jelen van két kerub között a paradicsom kapujában.

Noé és a bárka képeit a keresztyének a saját helyzetükre vonatkoztatták: a pusztító víz hullámai az üldözéseket jelentették, a bárka az egyházat. A bárka helyett dobozt rajzoltak. A kora keresztyén ószövetségi jelenetek kapcsolata a zsidó mintákkal tagadhatatlan. Erre az egyik bizonyíték pontosan a katakombabeli Noé ábrázolása, mely nagyon hasonlít a 2. sz. végén és a 3. sz. elején kibocsátott apameiai pénzérmékhez, melyek Noét és a bárkát ábrázolják. E pénzérmék előtörténete az, hogy a frígiai Apameia városának zsidó lakosai azt állították, hogy a városukhoz közeli dombon találhatóak Noé bárkájának maradványai.

Izsák feláldozásának jelenetében burkoltan adva van a megmenekülés, megváltás gondolata is: az egyik festményen látható a galamb is, a megszabadulás és a béke jelképe.

A képek Mózes gyermekségének kevés figyelmet szenteltek, annál többet láthatjuk a Hóreb-hegyi megbízatást, a zsidók egyiptomi szenvedéseit, a kivonulást, a honfoglalást, a lázadást Mózes és Áron

ellen. Mózest hol szakállal, hol anélkül ábrázolták – ez talán a Krisztus-ábrázolások függvénye lehetett. Mózes vízfakasztása a sziklából Krisztusra utal: Krisztusból élő víz folyik, Krisztus a szikla. A vizet felfogó személyek a festményen római katonai fövegben vannak. A legenda szerint Péter római börtönében is vízforrás fakadt – talán ezt is összekapcsolták az ószövetségi eseménnyel.

Bálám csillagjövendölése is Krisztusra utal.

A Bírák és Királyok könyvét viszonylag ritkán használták. A Domitilla-katakombában egy képen látható Dávid a parittyával, a Via Latinán pedig az oroszlánnal küzdő Sámson.

Jónás történeteit rendszerint Noé és Dániel történeteivel együtt festették meg. Jónás a feltámadás jelképe lett a keresztyéneknél. Jóbot nagyon gyakran ábrázolták a római katakombákban, vagy egyedül, vagy feleségével, aki ételt hoz neki. Jób a feltámadás jelképe. Vanyó egy beszédes mozzanatról számol be Jób szitkozódó feleségével kapcsolatban: ő a férje bűzlő fekélyei miatt az orra elé tartja a kezét, és úgy beszél vele.

A fogság Dániel próféta alakjában vált megfoghatóvá a katakombák képein a római keresztyének előtt. Dániel feltűnően gyakran fordul elő a freskókon. A kemencében a három ifjút *orante*, azaz imádkozó mozdulattal ábrázolták.

Végezetül megállapíthatjuk, hogy a katakombaművészet abban az időszakban jelent meg, amikor a művészetek általában mélyreható változáson mentek keresztül. Feltehetően ez volt az a stílus, amely a legjobban megfelelt a kor különböző keresztyén liturgiai központjainak, a „templomoknak”, amelyek kis szobák voltak magánlakásokban és a katakombákban. Az új stílus azt is lehetővé tette, hogy az ősi szimbólumokat átalakítsák, és egy speciálisan keresztyén mondanivalóval lássák el.

Összegzésként megállapíthatjuk, hogy a katakombák őskeresztyén cubiculum-templomai a legderűsebb és legkeresztyénibb templomok, mert a feltámadás és az örök élet örömét tükrözik.

A keresztyének üldözése Nagy Konstantin császár türelmi rendeletével, a milánói ediktum kiadásával 313-ban megszűnik és Nagy Konstantin elrendeli a keresztyén templomok kibővítését.

A „házi bazilikák" dominicum-templomainak és a katakombák cubiculum-templomainak kialakulása után kialakul a most már szabadon épülő és nyilvános ókeresztény bazilika.

Irodalom

Képanyag:
https://rt.ubbcluj.ro/oktatoi-segedanyagok/

Az ikonfestés elmélete és gyakorlata. Tanári jegyzet. Készítették: Gábor Bálint József O. Praem és Murainé Dancs Jeanette. http://darnet.atw.hu/letoltesek_elemei/wk/tanari%20jegyzet.doc (2021. jan.23.)

Éber László: Európa művészete. In: Éber László – Felvinczi Takács Zoltán – Barát Béla: *A művészet története*. Dante Könyvkiadó, Budapest, 1939.

Hoppál Mihály – Jankovics Marcell – Nagy András – Szemadám György: *Jelképtár*. Helikon Kiadó, Budapest, 2010.

Kádár Zoltán: katakomba (szócikk). In: Diós István – Viczián János (szerk.): *Magyar Katolikus Lexikon, VI. kötet*. Szent István Társulat, Budapest, 2007.

Leonyid Uszpenszkij: *Az ikon teológiája az ortodox egyházban*. Kairosz–Paulus Hungarus, Budapest, 2003.

Püsök Sarolta: Művészet, képrombolás, reformáció és a képi megjelenés jogosultságáról. *Studia Reformata Transylvanica* 2001/1. Kolozsvár. 139–150.

Ries, Julien: *A hívő ember a zsidó, keresztény és az iszlám vallásban*. Typotex Kiadó, Budapest, 2006.

Seibert, Jutta (szerk.): *A keresztény művészet lexikona*. Corvina Kiadó, Budapest, 1986.

Vanyó László: *Az ókeresztény művészet szimbólumai*. Jel Kiadó, Budapest, 2010.

Xeravits Géza: (szerk.): *Ikonográfia ökumenikus megközelítésben*. PRTA–L'Harmattan, Pápa–Budapest, 2005.

III.

AZ ŐSKERESZTYÉNEK TEMPLOMA

1. Általános bemutatás. Amint az újszövetség templomának a bemutatásánál is láttuk, a keresztyén templom nem csak a papi áldozat bemutatásának, hanem a pap és a hívek közös cselekedetének a helye. Ez pedig gondot okozott azután, hogy az új vallás engedélyezett hitté vált.

Fokozatosan alakult ki az őskeresztény bazilika típusa, melynek jellemzőit az alábbiakban vázoljuk. Mint építmény, téglalap-alaprajzú, belül oszlopokkal, három vagy több hosszanti részre osztott épület – nevezik hosszháznak is. A többi fölé emelkedő középterét főhajónak, a többit mellékhajóknak hívják. A világosság a főhajó kiemelkedő részén vágott ablakokon, illetve a mellékhajók ablakain jön be. Az oszlopok vagy pillérek vízszintes gerendázat vagy ívsorok segítségével a főhajó határfalai. Az ívek közvetlenül vagy vállkövek közvetítésével fekszenek fel az oszlopokra, pillérekre. A fedél ún. nyitott fedélszék – a templomnak nincs mennyezete – vagy gerendás síkmennyezet.

A templomnak a főhajó végében levő részét a pilléreken vagy oszlopokon nyugvó diadalív választja el a híveknek szánt résztől. Itt, ennek a fülkeszerű bemélyedésnek a központjában van az oltár. A bemélyedés neve szentély, apszis.

Eredetileg az apszis nyugaton volt, a bejárat pedig keletre nézett, később azonban megfordították. A bejárat elé *narthex*et – előcsarnokot – emeltek, a bejárat elé pedig udvart építettek. Az ókeresztény templomnak nem volt harangja és tornya. Az oltár a főhajó tengelyébe került, és mögéje állították a püspöki trónt. Külön szószék nem volt, az apszis szélén egy-egy emelvényt – ambót – állítottak, ahonnan a bibliai

szövegeket felolvasták, és az egyik ambó valamelyik lépcsőjén állt az előénekes, a közös éneklés vezetője.

A padlót kőlapok – jó esetben mozaik – borították. Keresztelőkút, keresztelőmedence, ill. egyéb berendezési tárgyak nem voltak az ókeresztény és kora keresztény templomokban. A keresztelőkápolna – lat. *baptisterium* – különálló épület volt, közepén háromlépcsős medencével, amelyben a megtért felnőtteket keresztelték meg.

A templomok homlokzatát kevéssé előreugró, általában fejezet és lábazat nélküli falsíkok, ún. lizénák tagolják. A különösen jelentős halottakat emléképületekbe, mauzóleumokba temetik. Ezek négyszög-, kör- – esetleg görögkereszt – alaprajzúak; igényesebb esetekben a kupolával fedett épület kupolaterét árkádok tartják.

2. Az ókeresztény bazilika kialakulása. Az apostoli kor első temploma az ún. „házi bazilika", latin nevén a „dominicum" volt. Ezek tulajdonképpen a jómódú római polgárok nagyobb méretű magánházai voltak. Ezekből alakulnak ki a közösségi célokat (gyűlések, törvénykezés, kereskedelem) szolgáló nagy csarnoképületek. A művészettörténészek közül egyesek felületesen azt szokták mondani, hogy ez a közcélokat szolgáló római középület, a „közbazilika" a legcélszerűbben tudott megfelelni a keresztyén templom céljainak és kevés módosítással fel is volt használható. Kétségtelen, hogy a római „közbazilika" építészetileg mintául szolgált a keresztyén bazilika számára. Azonban a fent idézett mondatból az a bizonyos „kevés módosítás" a *lényeget* jelenti, és döntő módon meghatározza a sajátos keresztyén „belső tér" alakítását.

Amikor a keresztyénség véglegesen felszabadult, nagyobb közösséget befogadó, társadalmi rangjának megfelelő istentiszteleti épületekre lett szüksége. A magánház afféle szükségmegoldás volt, amelyet hamar felváltott a bazilika. A bazilika eredetileg perzsa királyi csarnok volt, és a keleti uralkodóeszmény terjedésével vált a dominátus idején a római császár fogadócsarnokává. Mind a perzsa király, mind a dominátus császára isteni uralkodónak számított: nyilvános

megjelenése az istencsászárság eszmevilágában epifániát jelentett, így ennek állandó színhelye sem lehetett profán épület. A bazilika lényeges elemeként az apszisban a császári trón állt, amely az isteni jelenlétet jelképezi, ahol vagy maga a császár, vagy az őt megjelenítő kultuszszobor foglalt helyet. Az, hogy az épületben tárgyalások és közéleti események történhettek, még nem jelenti a profánum beszivárgását: az antik világban megszokott volt, hogy az isteni jelenlét miatt gyakran tartottak gyűléseket, sportjátékokat, színházi előadásokat, és a középkori vagy kora újkori Európa keresztyén templomaiban is többször rendeztek akár ország- vagy birodalmi gyűlést.

Mivel a keresztyénségnek nem volt más mintája kultikus terének kialakítására, a császári fogadócsarnokot használta fel, hiszen a minta, a jeruzsálemi templom közel kétszázötven éve romokban hevert, és a római egyház vezetői már nem a közel-keleti, hanem inkább a görög-római műveltség képviselői voltak.

Ezekből a tényekből kiindulva a bazilikák keresztyén templommá alakítását a pogány szentélyek térszervezése határozta meg. A császári trón a központi helyen maradt, és az egyházát vezető püspök ülőhelyeként jelentette azt a tengelyt, ahol az isteni jelenlét sűrűsödik, és amelynek perifériáját alkotja az egész templom. Az oltár pedig, amely a pogány épület előterében és néhol pronaoszában, előcsarnokában volt, beljebb, de a legszentebb helyen kívülre, annak előterébe került. Beljebb kerülésének gyakorlati okai lehettek: egyrészt az, hogy a bazilika épületének egésze felelt meg a szentélykörzetnek, másrészt az, hogy már a pogányságban is csak az égőáldozat oltára volt a szabad ég alatt. Az illatáldozati oltár a naoszban, a templom hajójában épült meg, hiszen a téralakítás eszmei háttere csak annyit követelt, hogy az oltár – mivel pusztán az emberi fölajánlás terepe – ne az isteni jelenlét helyén, hanem annak előterében álljon. Az égőáldozati oltáron nagy mennyiségű állati zsiradék éghetett el hatalmas lángon: természetes, hogy nem került egy épület belsejébe. A keresztyénség kezdettől fogva tudta, hogy az Utolsó vacsora megülése áldozati rítus, így a pogány hagyomány áldozati rítusainak helyén és formájában kezdte végezni. Ugyanakkor áldozata

vértelen, tűz nélküli áldozat volt, ezért oltárát felépíthette a bazilika belsejében, az apszis közelebbi vagy távolabbi előterében.

A liturgikus belső tér sajátos vonásaira, szimbolikus formanyelvére a következő fejezetben visszatérünk. Itt most csupán a keresztyén bazilika egyszerű leírására szorítkozunk.

A keresztyén bazilika alaprajza téglalap alakú, amely kiugró, félkör alakú résszel, az apszissal zárult. Az apszis a félköríves alaprajznak megfelelően félgömb alakú boltozattal fedett, míg a hajó lapos gerendázott vagy kazettás mennyezettel vagy nyitott fedélszékkel volt ellátva, amelyet nem túl magas nyeregtető borított. Az apszist a római kereskedelmi, vagy köz-bazilika alaprajzán is megtalálhatjuk, de ez a belső teret lezáró falakon belül volt, azaz kívül egyenesen záródott, míg az óker. bazilika esetében a félköríves belső tér kívül szintén íves kialakítást kapott.

Az őskeresztény bazilika hármas tagozódású: 1. az *átrium* (udvar); 2. a *tulajdonképpeni templom*; 3. a *szentély*.

Végeredményben ez a beosztás sem új a más pogány (pl. egyiptomi) templomok hármas tagozódásához viszonyítva, de tartalmilag a liturgikus téralkotás szimbolikus nyelve által sokkal gazdagabb mondanivalóval telítődik.

1. Az *átrium*: a bazilikatemplom főbejárata és főhomlokzata előtt találjuk az átriumot, ami a római házi bazilika előtti udvarnak felel meg. Az átrium közepén volt a keresztelőkút. Magát az átriumot négy oldalon oszlopcsarnok szegélyezte, az átrium elülső sarkában állott a négyszögű vagy esetleg kör alakú torony. A torony szimbolikus értelme (Mt 21,33) az őrtorony. Gyakorlati célja: a haranggal való hívogatás és a község vagy város feletti őrködés. Az idők folyamán az átrium egyre kisebbedik, végül bekerül a keresztelőmedencével együtt a tulajdonképpeni templom előterébe, melynek a neve *narthex*. Az átriumban, illetve a narthexban foglalnak helyet a katekumenek, a még meg nem kereszteltek. A keresztelés liturgiája ehhez a templomon kívüli térhez köthető, és egy különálló, köralaprajzú épületben, a *baptistériumban* történt.

2. A *tulajdonképpeni templom*: ez a tulajdonképpeni gyülekezeti tér. Keresztmetszetben nézve az őskeresztény bazilika háromhajós épület, s a *bazilikastílus*nak megfelelően a központi, vagy ún. főhajó, magasabb, mint a két szélső mellékhajó, és külön megvilágítása van. Az egyiptomi háromhajós templomtól eltérően a középső oszlopsor nem magát a középső hajó kiemelkedő mennyezetét tartja, hanem a kiemelkedő hajó két oldalfalát. Erre a két oldalfalra fekszik rá a főhajó vízszintes tetőzete, s ezeken az oldalfalakon vannak a főhajó külön megvilágítását szolgáló ablakok. Keresztmetszet szempontjából még megemlítjük, hogy a háromhajós templomok mellett öthajós templomok is épültek.

3. A *szentély* részletesebb leírást igényel. Először is a templom gyülekezeti terétől abban különbözik, hogy alaprajza szerint félkör alakú, míg a gyülekezeti tér négyszögű, téglalap-alaprajzú. A teljes templom alaprajzából kidomborodó félkörív-alaprajzú apszist félgömb, félkupola alakú mennyezet fedi. Erre utaltunk már, ezúttal az ebből következő tényre hívjuk fel a figyelmet: a gyülekezeti tértől az apszist az ún. *diadalív* választja el. Sem az apszis, sem a diadalív nem új téralkotó térelhatároló elem – ismerős mindkettő: a katakombatemplomokban találkoztunk velük. Innen veszi át az őskeresztény bazilika az *arcosoliumot*, a diadalívet és a félköralaprajzú apszist. A diadalív alatt (a katakombai *arcosolium* alatti vértanúsír, szarkofág és menza hasonmására) találjuk az oltárt, amelynek szarkofág formája van, amelyet a menza fed, és amelyet az ókeresztény bazilika építésekor szintén egy-egy vértanú sírja fölé emeltek, és ennek megfelelően választották ki a bazilika helyét. A diadalív alatti oltár formája lehetett azonban valóságos négylábú asztal is. A diadalíven, az *arcus triumfalis*on, Jézus Krisztus képe és életének egyes eseményeit ábrázoló képek láthatók. Hasonlóképpen ilyen képek borítják az apszist lefedő félkupolát is, amelynek közepén Jézus Krisztus trónusa áll, és a háttérben a mennyei Jeruzsálem látható. De lehetnek más ábrázolások is a Szentírás képei, leírásai közül, és a diadalíven is találhatunk alkotásokat a katakombatemplomokban is látott szimbólumok ábrázolásával: szőlő, galamb, bárány, hal, pásztor, stb. Az apszis

félkupolás mennyezetén levő képek, mozaikok középpontjában – ahogy már említettük – Jézus Krisztus trónusa áll, a rajta ülő Úrral. Alatta találjuk, a gyülekezettel szemben, a *parochus* vagy a püspök székét, mint aki az Úrnak első szolgája, de aki a gyülekezetben az utolsó helyen, a templom legbelsőbb, leghátrább levő részén ül, s körülötte jobbra és balra az Úr szolgálatában álló presbiterek (papok). Ez is a katakombatemplombeli emlék, de visszavezethető Mk 9,35-re: „És leülvén, odaszólítá a tizenkettőt és monda nékik: Ha valaki első akar lenni, legyen mindenek között utolsó és mindeneknek szolgája”. A szentély magasabb szinten van, mint a gyülekezeti tér szintje. A szentély így a középpontjában álló oltárral kiemelkedik a templom szintjéből, és lépcsők vezetnek fel oda. A későbbi bazilikákban ez a lépcsőkkel kiépített és kiemelt szentély megnyúlik, s a tulajdonképpeni apszis félköríves alaprajza és félkupolás mennyezete beljebb kerül, illetve az oltár előtti tér nyúlik meg és kerítődik el, mint a tulajdonképpeni *kórus* rész (ami nem azonos a mai értelemben használt és a „karzat” szavunkkal összekevert „kórussal”). Itt foglal helyet a kórus, a reszponzorikus liturgia énekkara. És itt találjuk – az oltár előtt a gyülekezeti térhez közel álló – két olvasópultot, vagy olvasóemelvényt, ahol az episztolát és az evangéliumot olvasták fel. Az oltártól a gyülekezet felé nézve: az oltár bal oldalán olvasták fel az episztolát és az oltár jobb oldalán az evangéliumot, ezzel is kifejezésre juttatva az evangélium fontosságát.

3. Az ókeresztény bazilika egyéb berendezési tárgyai. Az ókeresztény bazilikában *székek nem voltak*, a gyülekezet állott: a főbejáraton belépve jobbra a nők, balra a férfiak, és – amint már említettük – a gyülekezeti tér előrészében a katekumenek álltak. Az átriumban gyülekezők is álltak. Itt volt a helyük a betérni szándékozóknak, a katekumenjelölteknek, a vezeklőknek.

A berendezések közül megjegyzést érdemel egyrészt a kórustól jobbra és balra álló, illetve az átriumban a bazilika főbejárata előtt, attól jobbra és balra álló *két-két asztal*. Az oltártól, illetve a kórustól jobbra és

balra álló asztaloknak neve *offertóriumok asztala*, azaz, ajándékok asztala volt. Eredetileg az úrvacsorai offertóriumok asztala volt, amelynek rendeltetése az Úr Jézus rendelkezésére vezethető vissza, mely szerint az Istennel megbékélni akaró személy, előbb panaszosával kell megbéküljön, s ezért ajándékát ott kellett hagynia az oltár előtt: „Hagyd ott a te ajándékodat az oltár előtt…" (vö. Mt 5,23–25). A mai templom perselye a templomajtónál egyrészt az offertóriumi asztal utódja, másrészt viszont az ótestamentumi perselyre vezethető vissza: Mk 12, 41–44. A másik két asztal – a bazilika főbejárata előtt, az átrium főbejárat felőli részének oszlopcsarnokában – volt az ún. *szegények asztala*, mely a szegények megvendégelésére szolgált. Az őskeresztyének nagy hangsúlyt fektettek a szegények gondozására (ld. Mt 25,31–46; Lk 6,38). A szegények asztala katakombai örökség: a katakombák bejáratánál ott állt a szegények asztala, ahol az elhunyt hozzátartozói szeretetvendégségben részesítették a gyülekezet szegényeit. Ennek a szokásnak maradványa, illetve elfajzása a halotti tor.

Végül megemlítjük az oltár felett levő *baldachin*t.

A baldachin az oltár kiemelésére szolgál, hiszen az oltár mint az Úr asztala az ókeresztény bazilika központi helye mint az Úrban való közösség helye. Az oltár felett levő baldachinból alakul ki később, ugyancsak az oltár központi jelentőségének kihangsúlyozására, az oltárok *felépítménye*. *Baldachin*: díszmennyezet, melyet alkalmazhatnak ágy, trónus, oltár stb. felett; egy négy lábon tartott selyem, bársony stb. mennyezet, ami különböző színű és mintájú lehet. Van hordozható baldachin is, pl. római katolikus körmenetek alkalmával. Az oltár felépítménye: az oltár mögött kialakított, az oltárral összekapcsolt háttér oltárképpel, feszülettel, oszlopokkal, szobrokkal stb.

A bazilikában egy „zsinagóga" elem is bekerült. Nevezetesen a felolvasás és a gyülekezeti zsoltárének helyét úgy alakították ki, hogy alacsony falakat, helyenként korlátokat emeltek, s így egy kisebb területet különítettek el a bazilikából, sokszor a császári ítéletek és rendelkezések egykori kihirdetésének emelvényét feleltetve meg a felolvasás helyének, az ambónak.

Az első olyan templomokat, amelyeket eredetileg is keresztyén liturgiára szántak a birodalom keleti tartományaiban építették meg. Egyiptomban és Szíriában megmaradt templomok képviselik ennek az épületformának legkorábbi hagyatékát.

A szentély mindkét területen kiegészült két mellékszentéllyel, amelyek szintén apszisosan záródtak. Mind a fő-, mind a mellékszentélyek fallal vagy függönnyel voltak elválasztva a templom külsőbb részeitől. Ezen a falon szentélyenként egy-egy ajtó nyílt: maga a fal három ajtajával együtt a mai bizánci liturgia ikonosztázának távoli előzményét jelenti.

4. Az ókeresztény bazilika liturgikus tere. A templom épülete, mint minden más épület, téralkotás eredménye, a téralkotás elemei – a falak és a tetőzet – pedig teret határolnak el, teret alkotnak. Továbbá, mint minden más épületet, természetszerűen a „célszerűség szükségletei szerint" épített alkotásnak tekinthetjük, mégpedig azzal az indoklással, hogy az istentiszteletre érkező gyülekezetnek egybe kell gyűlnie egy olyan helyen, amely megfelel erre a célra. Egy falakkal elhatárolt és tetővel lefedett térre van szükség, hogy gyülekezeti közösségben hallhassák, láthassák és élhessék át az istentisztelet szent cselekményét. A liturgikus térnek ilyen leegyszerűsített, „célszerű" magyarázata ma már túlhaladott, egyoldalú szemléletnek számít. A liturgikus tér értelmezése ennél sokkal összetettebb és mélyebb értelemmel bír. A falakkal és tetőzettel elhatárolt tér szükségszerűségén túl ugyanis tudnunk és látnunk kell, hogy ezt az istentisztelet céljaira elhatárolt teret sajátos tartalom alakítja és határozza meg, amelynek következtében a templom belső tere lényegében különbözik minden más térelhatároló elemekkel kialakított belső tértől. Ez a tény abból következik, hogy az Isten és ember közötti minden szellemi-lelki történésnek mint a történelem keretében végbemenő reális történésnek sajátos fizikális (látható, tapintható) oldala is van. Istennek az emberekkel való kapcsolata, mint történés, amelyről a Szentírás bizonyságot tesz, mindig egy bizonyos meghatározott helyen megy végbe.

A konkrét helyhez és az elhatárolt térhez való kötöttségünk a teremtettségi mivoltunk rendjéhez való engedelmességünknek egyik megnyilvánulási formája, jelképes kifejezésre juttatása a „világban való létünknek", amelyet éppen a tér és idő kategóriái határoznak meg. A Szentírásban olvasható történés világosan mutatja, hogy a különböző helyeknek – amelyeknek keretében az egyes események lejátszódnak – jelképes kapcsolatuk van azzal, ami ott végbement: nem közömbös, hogy az események kereteit a hegy, a tenger, a szikla, a barlang, a forrás, a templom csarnoka vagy valamelyik lakóház nyújtja. Nagy általánosságokban gondolkozva hasonlíthatjuk ezeket a mindennapi életünk keretét nyújtó helyekhez, ahol élünk, lakunk, dolgozunk, ünnepelünk, és valamilyen formában kifejezésre juttatják a „világban való létünket", mint a tér és idő kategóriáihoz kötött emberi lét formáit.

Felmerülhet a kérdés, hogy vajon a keresztyén templom a maga sajátos téralkotásával nem-e lehet az emberi lét sajátos jelképe, vagy legalábbis nem kellene-e azzá válnia? Az *út* sokféleképpen használja a *természeti kép* formáit a keresztyének életének kifejezésére. A keresztyén ember *Krisztusban van*; Isten szeretetét is térszerűen írja le, mint amelynek *szélessége és magassága, mélysége és magassága* van, akár a belső térnek. Az istentisztelet szintén térszerű képet nyer, amikor a Zsidókhoz írt levél a *szentélybe való bemenetelnek* nevezi (Zsid 10,19), és Péter apostol is *szent templommá való épülésről* beszél, amivé a keresztyéneknek mint élő köveknek épülniük kell (1Pt 2,5), de még további *természeti képeket* is idézhetnénk a Szentírásból.

Milyen az az emberi létforma, amelyet az istentiszteleti tér nem csak célszerűen, hanem jelképesen is kiábrázol? Ha azt mondjuk, hogy a liturgikus tér az embernek Istennel való találkozásának a helye, akkor ez nem jelentheti az emberi létnek egyik különálló oldalát –mondjuk a „vallásos" vetületét – a családi, gazdasági és az emberi lét más oldalai mellett, amelyben belső élményszerűen átéli az Istennel való találkozását, hanem a liturgikus tér az emberi létnek egzisztenciális szféráját jelenti, amelyben perszonális egzisztenciája a maga legteljesebb és legmélyebb formájában, Istennel, teremtőjével és megváltójával való

viszonyban valósul meg és jut kifejezésre. Aki abba a *liturgikus tér*be belép, annak – képszerűen szólva – a *Krisztus-tér* nyílik meg, amelyben a keresztyén hívő azoknak a közösségébe vétetik fel, akik maguk is mint élő kövek szent házzá épülnek. Ezért összehasonlíthatatlanul más a liturgikus tér.

Fentebb idéztük az Isten szeretetére vonatkozó jelzőket, és ezt a térszerű kép nyelvére lefordítva megállapíthatjuk, hogy az istentiszteleti térnek is megvan a maga szélessége és hosszúsága, mélysége és magassága, mégpedig azért, mert a liturgikus tér jelképes kialakításában arra kell törekedni, hogy az kifejezésre juttassa, hogy az istentiszteleti tér nincs önmagában lezárva, hanem nyitott (vö. a meghasadt kárpit). A liturgikus tér nem a véges emberi létet jelképezi, hanem egy egészen más dimenziónak a kiábrázolását, az Ószövetség képes beszéd nyelvén szólva: „a Jeruzsálem felé nyitott ablakok"-at juttatja kifejezésre (Dán 6,10).

A keresztyén templomépítés története, a liturgikus tér alakításának története tele van azokkal a kísérletekkel, ahogyan az istentiszteleti tér titkát architektonikusan érzékeltetni próbálták, miként pl. az apszis félkörívű alaprajza és félkupolás mennyezete, a kupola magassága és méretei stb. éppen ezt a végtelenséget érzékeltetik. Hogy aztán ezek az építészeti alkotóelemek korábbi – keresztyénség előtti – korra nyúlnak vissza, és hogy ezek sajátos célszerű megoldások voltak mit sem változtatnak azon a tényen, hogy az építészetnek ezek a formaelemei egészen tudatosan és sajátságosan járulnak hozzá a keresztyén templomépítés céljaihoz a liturgikus tér sajátos és meghatározott jelképességének kifejezésére.

Ennek a sajátos, jelképes formanyelvnek érzékeltetése kapcsán egy további ténymegállapítás is figyelmet érdemel. A keresztyén lét térszerű képét nem lehet „statikusan" elképzelni, mint egyetlen fix ponton való megmerevedést, hanem ez a hely – az istentiszteleti tér – *mozgás a térben*. A térhez különben is hozzátartózik, hogy csak bizonyos „mozgás-folyamat" keretében lehet felmérni, ami egy bizonyos idő leforgása alatt mehet csak végbe. A tér és idő ezen összekapcsolódása a maga egyszerűségében is megmutatja a mai modern fizika felfedezését,

hogy ti. a tér elképzelhetetlen az idő nélkül. Ez az elemi felismerés segítségére lehet a mai templomépítésnek, ui. a liturgikus tér kiképzésében kifejezésre kell juttatni ezt a térben és az időben való mozgást, mégpedig úgy, hogy az ember léte *a világban való lét*, amely – keresztyén hitünk szerint – ugyanakkor soha be nem fejeződő mozgás az időben. Következésképpen a liturgikus térnek kifejezésére kell juttatnia a maga téralkotó jelképes formaelvén ezt a térben és az időben történő mozgást.

Végül ez a mozgás, a keresztyén lét mozgalmassága, nem az önmagába visszatérő kör vonalán halad, hanem sokkal inkább meghatározott célra irányul, és minden keresztyén istentisztelet és istentiszteleti tér az oda belépő keresztyént mintegy felveszi ebbe a mozgásba, és erre a célra irányítja, minélfogva az istentiszteleti tér jelképes formanyelve ezt kifejezésére kell juttassa.

A liturgikus tér *irányított tér*, amelynek félreérthetetlenül meg van az „eleje” és a „hátsó része”, amely egy meghatározott irányba „néz” úgy, hogy az oda belépőt önkéntelenül is abba az irányba kalauzolja. Erre a célra kétségtelenül a hosszanti belső tér kínálkozik leginkább, de nem ez az egyetlen lehetőség az irányított tér kialakítására. Szerencsés megoldást találunk a köralaprajzú vagy többszöges alaprajzú belső terek irányított téralkotására is.

5. Az ókeresztény bazilika belső terének hermeneutikai elemzése. Az egyes stíluskorszakok (romanika, gótika, reneszánsz, barokk stb.) templomainak megvan a sajátos szimbolikus formanyelve.

A liturgikus tér szimbolikus formanyelvét a maga alapvető jelentkezésében az őskeresztény bazilika belső terének elemzésével ismerhetjük meg, mert ez a belső tér volt az, amely a későbbiekben a rákövetkező stíluskorszakok belső téralakítására is döntő hatással volt.

Az őskeresztény bazilika leírását az előbbi fejezetben már megejtettük. Az ott elmondottak ismeretében ezúttal ennek a belső térnek a szimbolikus nyelvét kutatjuk. Az őskeresztény bazilika jelentkezése és sajátos térkialakítása minden időben foglalkoztatta az építészettörténészeket és archeológusokat. Kialakulásával kapcsolatosan

sok vita merült fel, amelyekre már történt utalás. Voltak, akik az egyiptomi építkezésre vezették vissza, mások pedig a római magánbazilikára vagy a római közbazilikára hivatkoztak, és a római vásárcsarnokokra, törvényszéki termekre vezették vissza az őskeresztény bazilika kialakulását. Sőt, voltak olyanok, akik ebben a stílusban császári előírást láttak, amelynek követnie kellett a hasonló római építészeti stílust.

Művészettörténeti szempontból a különböző feltételezéseknek megvan a maga igazságmomentuma. A keresztyén templomépítés azonban nem csupán művészettörténeti probléma. Éppen ezért a fenti feltételezéseknél fontosabbnak tartjuk a teológiai és liturgiai tényezők közrejátszását és téralakító hatását.

A látszólag hirtelen – egyik napról a másikra – kialakult bazilikás téralkotási forma – a maga keresztyén templom formájában – nem képzelhető el a keresztyén teológiai tanítás és liturgiai forma hosszabb kialakulási folyamata nélkül. Hogyan határozta meg az így kialakított teológiai látásmód és liturgiai forma a 4. század egyházi architektúráját?

Mindenekelőtt feltűnő, hogy a 4. század építészeit a keresztyén bazilika építésekor nem érdekelte az épület külsejének kiépítése. Számukra a belső tér volt a fontos. Mi volt ennek az indoka?

Minden pogány templom az *istenségnek a háza*. Benne lakik az Isten, benne helyezik el képét vagy szobrát. Ennek a szobornak a védelmére az avatatlanok szemétől és más veszélytől óvják a köréje emelt falak. A pogány templom belseje egy szűk kamra, melyben a szobron kívül legfeljebb az istenség eledelét tartó asztal áll. Ez a belső tér kizárja a gyülekezetet. A gyülekezet a templom körül helyezkedik el. A pogány templom *istenháza*, ezért hatalmas, impozáns, melynek díszes külseje magára vonja a figyelmet, de egyben távol is tartja és megrettenti a lelkeket.

Ezzel szemben a keresztyén templom a *gyülekezet háza*, azoknak a közösségét foglalja magába, akiket Isten elhívott. Ennek a valóságnak kifejezője a világtól elhatárolt belső tér. A gyülekezet most már nem kívülről szemléli a kultuszt, mint a pogány templomok esetében, nem

körülveszi a templomot, hanem a templom térelhatároló elemei veszik körül a gyülekezetet. Teológiai indoklása: „Mivelhogy azért atyámfiai bizodalmunk van a szentélybe való bemenetelre a Jézus vére által” (Zsid 10,19).

Az őskeresztyén templom külseje építészetileg és szerkezetileg furcsa, megokolatlan. Csak akkor megokolt, ha belekerültünk. Ott vesszük észre, hogy a falaknak külsőleg és önmagukban nincs jelentősége. Azok csupán a belső térnek a „kulisszái”. Formájuk és szerkezetük felépítése csak a belső térből megokolt. Ebben a formában az őskeresztény bazilika esetében külső architektonikus élményről nem beszélhetünk, hanem csak *térélmény*ről. Itt a belsejében állapíthatjuk meg, hogy az őskeresztény bazilika külseje nem puritánkodásból szürke, semmitmondó, hiszen belül minden csupa ragyogás. Mi ennek a belső ragyogásnak a teológiai magyarázata?

Az ókori ember a világot és az életet az *ókori városkép*ben szemléli, abba helyezi bele. Ez a sajátos látásmód érvényesül az őskeresztyén ember hitvilágában is: Isten országát, Isten új világát az új Jeruzsálemben, a mennyei Jeruzsálem városában szemléli. Ez a szemlélet pedig János *Mennyei jelenések könyv*ére megy vissza. Az őskeresztény bazilika jelképvilágát elemezve a továbbiakban a *városkép*nek két vetületét kell szem előtt tartanunk: az ókori városképet, nevezetesen az *örök várost*, azaz Rómának a képét, ill. a mennyei Jeruzsálem képét.

*Jeruzsálem*nek, a *mennyei város*nak szimbolikus mása a bazilika. Amint belép a bazilikába, a keresztyén hívő a földi empirikus világtól különböző, a tapasztalati határokat áttörő térben találja magát: úgy érzi, hogy egy másik világba került, annak a világnak a terét érzékeli, amelyet remél, de amelyben a hit által benne él. Az őskeresztyén templom belső terének a mennyei Jeruzsálemmel való allegorikus összehasonlítását igazolják a következő példák: 1. az Antiokhiai Cyprianus az egyik antiokhiai templom gyülekezetét az angyalok karának mondja, amely a Jelenések könyvéhez hasonlóan Istent dicséri; 2. egy másik hasonlat szerint (Balaeus mondja a kennesrini kolostorról) a templom nem közönséges épület, hanem „maga a menny a földön”; 3.

még pontosabb bizonyíték Eusebius megfogalmazása: „az az épület a próféták által ígért új Jeruzsálem” (a jeruzsálemi sírtemplomról mondja, amit Nagy Konstantin építtetett); 4. a római Santa Pudenziana templom (4. század végéről) apszismozaikján a mennyei Jeruzsálemet ábrázolja. A keresztyén hívek hitének célja, hogy egykor ott álljanak a mennyei Jeruzsálem városában a Bárány előtt, mint akinek a nevei beírattak az élet könyvébe; 5. A Santa Maria Maggiore-bazilika (4. sz.) diadalívén bárányok mennek fel a szent városba, melynek kapuja felett a következő felírás olvasható: Jeruzsálem.

Az *antik városkép* mint allegorikus városképzet jelentkezik a bazilika architektonikus elemeiben.

A templom bejáratának mintája az antik városkapu oromzatáé, a városfal és a templom belsejének főalkotóeleme pedig az *út*, amelyik a késő római *strada*hoz hasonlóan oszlopsoros.

Hogy mennyire így van ez, láthatjuk abból is, hogy az egyik birodalmi város újjáépítésekor a bazilikát a sugárút megmaradt vonalába építik úgy, hogy az utat szegélyező oszlopsor a templom főhajójának oszlopsorát képezi. S miként az antik város főútja mindig a diadalívhez vezet, úgy vezet a templom főhajója, a szent út, a *Via Sacra* is az *Arcus Triumphalis*hoz, amelyen az antik városban a császár képe és diadalmas tettei voltak láthatók, de itt most a császárnál is nagyobb és egyetlen Úrnak, Jézus Krisztusnak a képe és tetteit ábrázoló képek láthatók.

Ahogy az antik városban a diadalív a császári palotához és annak trónterméhez vezetett, úgy itt Jézus Krisztus diadalíve a félköríves alaprajzú és félkupolával fedett apszishoz, a szentélyhez vezet. A főhajónak, a szent útnak a célja a császári palotához mérten a szentély és a trónterem: az apszismozaikokon Jézus királyi képe csillog középen, és alatta a tényleges trónszék, az igét hirdető püspök trónszéke áll.

Még egy lényeges különbség: a templom diadalíve nem csak a trónszékekhez vezet, hanem közvetlenül a diadalív alatt a trónszék előtt ott van az oltár, az Úr asztala, ahová az Úr most már nem csak „kihallgatásra” fogad, hanem a maga asztalközösségébe is.

Mind a mennyei Jeruzsálem, mind az antik város allegorikus képe érzékelteti, hogy a templom belső tere *irányított* tér, amelynek van „eleje és hátsó része", amely belekapcsol abba a *mozgásba*, amely a kaputól a szent úton át a cél felé visz. Ezt a mozgást ábrázolja a bazilika előterében lévő *keresztelőmedence*, mert a keresztség tisztít meg, és ennek alapján léphettek be a mennyei Jeruzsálembe, a templomba. A *keresztyén életút* ábrázolása a keresztségtől az üdvösségig érzékelteti ezt a mozgást.

További allegóriát fedezhetünk fel az apszis és a templom hajója viszonyában. Általában a fő- és mellékhajók alaprajza és mennyezete egyaránt téglalapalakú négyszög, míg az apszis alaprajza félkörív és mennyezete félkupola. Ez sem véletlen, ennek is szimbolikus jelentése van, amit szintén az ókori ember világképéből érthetünk meg, amely szerint a világ véges, lapos, melynek *végső határai vannak*. Itt áll a gyülekezet, akik, bár benn vannak az új Jeruzsálemben, reménység szerint már tagjai a szentek seregének, de még itt ebben a véges világban élnek, és hitük szerint mozgásban vannak az Úr trónusa felé; sőt már itt részesei lehetnek az Úr asztalközösségének. Az Úr asztala, az Úr trónusa a szentélyben van az apszisban, amellyel csak látszólag zárul le a templom ideirányuló belső tere, mert az apszis félkörívű alaprajza és még inkább a félkupola mennyezete azt juttatja kifejezésre, hogy a körnek, kupolának nincs lezáródása, nem véges, hanem amiképpen a világra „ráboruló kék ég" végtelen kupolára emlékeztet, úgy szimbolizálja a félkörívű apszis és félkupolás mennyezete ezt a végtelenséget.

A következő allegorikus, szimbolikus formanyelvi tény az ókeresztény bazilika liturgikus terének irányítottsága mellett a liturgikus tér és az egész templom *keletelése*, nyugat-kelet irányú betájolása. Mint ahogy szinte minden vallásnak megvan a maga kultikus tájoltsága, így a zsidóknak és később a keresztyéneknek is meg volt ez az előírása: nyugat és kelet, napfelkelte, napnyugta különös szerepet játszott. A zsidóknál és mohamedánoknál az imádkozás irányát (hogy merre fordultak imádkozás közben) megszabta Jeruzsálemnek, illetve Mekkának a fekvése. Nemcsak a magányos imádkozó, hanem a kultuszhelyek is ebbe az irányba tájoltak. Elképzelhető, hogy kezdetben a keresztyének is, különösen a zsidó

keresztyének, Jeruzsálem felé fordultak (Dán 6,11), de már nagyon korán kialakult a kelet felé fordulás és ezzel kapcsolatosan a templomoknak a nyugat-kelet irányba való tájolása. Míg a főbejárat nyugaton, az apszis keleten volt. Ezt a betájolást nevezzük *keletelés*nek. A zsidó szokásoktól való eltérés és a következetes keletelés is hitbeli teológiai alapokra megy vissza. A nyugati (római) keresztyének szerint az Éden kertje keleten volt. Krisztus napfelkeltekor ment fel a mennyekbe, és napfelkelte felől fog onnan visszajönni. A napfelkelte a feltámadás jelképévé vált. Órigenész Krisztust a fénnyel azonosítja. Ismeretes az a szólásmondás is: „ex oriente lux" – keletről jön a világosság. Ide kell számítanunk azt az elképzelést is, hogy a világosság keletről, míg a sötétség nyugatról jön. És ha tudjuk, hogy a fény, Istennek a földön megjelent világossága Krisztus, és ennek ellentéteképpen a sötétség a bűnnek a vetülete, a bűnnek a világa, akkor máris kibontakozik előttünk a liturgikus tér, illetve az egész templom nyugat-kelet irányú tájolása, keletelése.

A keletelés általánossá vált, de találunk egy pár kivételt is. Így pl. a római Szt. Péter templom apszisa nyugatra van tájolva. Ennek valószínű oka az lehet, hogy Péter apostol sírja egy dombnak a lábánál volt, és így nem tájolhatták a templomot tetszés szerint, hanem a keletelés helyett ez esetben *nyugatolás* történt. Azt is feltételezik, hogy mindezek ellenére ebben a templomban is megvolt az imádság és a kultuszi cselekmény keletelése: a püspök a nyugaton lévő székből kelet felé fordult, a gyülekezet pedig a püspöknek hátat fordítva, kelet felé fordulva imádkozott. Érdekes, hogy vannak templomok, amelyek *kétapszisosak*, azaz nyugaton és keleten is van egy-egy apszisuk. Ennek az lehet a magyarázata, hogy a keletelés általánossá válása előtt épített nyugati apszist meghagyták, és a templom keleti részébe is építettek egy apszist. Ezek azonban kivételek, csupán kuriózumként említjük meg. A keletelés ténye tehát fennáll, és a szigorú keletelés a középkorban is megtalálható, sőt még az ún. mellékoltárokra is kötelezővé vált, amitől csak a késő gótika korában találunk eltérést. (A főoltárok keletelése azonban még akkor is fennáll.)

Szintén mint érdekességet említjük meg a keleteléssel kapcsolatosan, hogy voltak olyan középkori templomok, amelyeknek ezt a pontos keletelését nem tudták megállapítani, és nem tudták ennek magyarázatát sem adni. Csupán a 19. és még inkább a 20. századi kutatások mutattak rá arra, hogy itt is pontosan megállapítható a keletelés, de tudni kell hozzá a következőket. Az első templomokat mártírok sírjára építették, később pedig szentek tiszteletére. Minden templomnak megvolt a maga védőszentje. A keletelést úgy végezték el, hogy mielőtt a templomot építeni kezdték volna, az illető szent névnapján egy karót, botot szúrtak a földbe, és amerre a hajnali nap sugarára a bot árnyéka esett, abba az irányba történt a nyugat-kelet irányú tájolás. Természetesen ennek az árnyéknak a pontos iránya az évnek csak egyetlen napján jelentkezett a Föld forgása következtében. Ezért nem tudtak hosszú időn át mit kezdeni egyes templomok keletelésével.

Térjünk most vissza a tulajdonképpeni kérdésünkhöz, a nyugat-kelet irányú tájolás szimbolikus kifejezésformájához. Gondoljunk újra az akkori emberek sajátos elképzeléseire: „keletről jön a világosság, a fény", „nyugatról jön a sötétség". Ennek értelmében a liturgikus térnek és az egész templomnak nyugat-kelet irányú tájolása a következőket juttatja kifejezésre:

1. A gyülekezet a nyugati főkapun lép be, tehát a sötétségből jön, mely a Gonosznak, a bűnnek a jelképe. A baptisztériumon áthaladva – mely mindig emlékeztette a keresztségben történt megtisztulásra – belép a templom belső terébe, mely felveszi a híveket a maga mozgásába és tekintetüket, gondolatukat „kelet felé", azaz a fény, a világosság, egyszóval Krisztus felé irányítja. Igencsak sajnálatos tény, hogy a mai keresztyénségnek nincs érzéke a szimbolikus nyelv, a képszerű kifejezések iránt. Ugyanis a liturgikus térnek ez a sajátos tájolása is prédikál, zsoltárokat énekel, ahogyan ezt Reményik Sándor *Kövek zsoltára* című verse is kifejezésre juttatja.

2. A nyugat-kelet irányú tájolás kifejezésre juttatja azt a mozgást is, mely szerint a keresztyén ember „még útközben van" a kereszteléstől az igehirdetésen és úrvacsora közösségén át az örökkévaló Jeruzsálem felé (a baptisztériumtól az apszisig).

3. A nyugat-kelet irányú templom nyugati főbejáratánál – rendszerint két oldalt – áll a templom hatalmas tornya (miután a torony és templom összeépül, ez rendszerint két torony). Miért éppen ide, a nyugati oldalra épültek a tornyok? A torony – a Szentírás tanítása szerint – őrtorony, és itt a templom nyugati részén Szent Mihály arkangyal őrtornyaként, bástyájaként áll. Szent Mihályt ugyanis a sötétség elleni harc lovagjának tartják, aki a sötétség hatalmai ellen harcol. A sötétség pedig nyugat felől jön. Szent Mihály a templomba gyülekezőket védi ezektől a hatalmaktól, s feltehetőleg még a harangok is az ő fegyverzetéhez tartoznak.

A bazilikális építésrend még sokáig befolyásolta a Római Birodalom központi területeinek keresztyén téralakítását.

A Karoling-kortól kezdve a latin rítusú templomok fokozatosan elhagyják az órómai bazilikális építésrend jellegzetességeit, amely azonban nem valamiféle tiszta ókeresztyén vonás elfelejtését jelenti, hanem éppen az ellenkezőjét: a pogányság várakozását is beteljesítő keresztyénség építészeti formanyelve teljesedik ki az antikvitást magáévá tevő, de annak kulturálisan már nem alárendelt északon. Ennek a változásnak a lényegi mozzanata, hogy a trónszék, az isteni jelenlét hordozója elveszti jelentőségét, és többnyire kiszorul az apszisból. Az épület létesítő eleme pedig maga a keresztyén teológiai értelmet nyert oltár: az egyetlen és tökéletes áldozat helye lesz.

Itália ismerte a birodalom keleti részének építészetét: a bazilikák mellett a bizánciakhoz hasonló, centrális elrendezésű templomokat is létrehozott. Sajátos körülmények között ezek a minták a hosszanti formákat kedvelő „barbárok” építészetét is befolyásolták.

A Nyugat talán legnagyobb hatású körtemploma volt Nagy Károly aacheni palotakápolnája: ennek elrendezését számos uralkodói vagy nemzetségi székhely igyekezett utánozni a következő századokban. Azt pedig, hogy a latin rítusok egységesítését szorgalmazó és megvalósító uralkodó palotakápolnája saját korának elnyújtott templomtípusai mellett ugyanazt a liturgiát szolgálhatta, különösen érzékletessé teszi, hogy a stílus szélsőséges eltérései mellett is feltételezhető a keresztyén liturgiának az a közös szerkezete, amelyik

funkcionális szempontból azonos tereket hoz létre. Az aacheni templomban és itáliai, valamint bizánci rokonaiban közös vonás, hogy az oltárt soha nem teszik a középső térszakasz részévé. Függetlenül a templom alapformájától, az oltár az épület legkeletibb végében magasodik: a középponttal együtt tengelyt határoz meg. Maga a császár, aki nyugati karzatkápolnájában trónol, az oltárt alig látja. Az oltár a legszentebb, emberi érzékeléssel alig megközelíthető tárgy, amely még akkor is felelős a keresztyén templom irányzottságáért, ha a szentély, amelyben épült, rendhagyó módon négyszögletes, a „ház" pedig, amely tornácát képezi, kerek alaprajzú. Az oltár ekkor is végpont marad, amelyhez tornácok rétegei rendelődnek, a középpont pedig megmarad az Ige – a fölolvasás és a zsoltárének – terének. Károly templomában még van apszistrón, de már közel az oltárhoz. Az ambó viszont nem követi sem a bazilikák, sem a bizánci templomok megoldását: ahogyan a kizárólag papok által végzett keleti liturgiákban a szentély ajtajából hangzik el az evangélium, úgy itt az ambó a szentély és a körkörös belső tér csatlakozásánál épül fel.

Neves ókeresztény templomok:

Régi Szent Péter bazilika – Róma (330–430 k.)
Hagiosz Demetriosz-bazilika – Thesszaloniki (412)
Santa Sabina-templom – Róma (422–432)
San Paolo fuori le mura bazilika – Róma (4-5. sz.)
Lateráni bazilika – Róma (4. sz.)
Santa Maria Maggiore – Róma (4. sz.)
Hétkaréjos templom – Pécs (4. sz.)
Santa Agnese fuori le mura bazilika – Róma (4. sz.)
Galla Placidia mauzóleuma – Ravenna (425 k.)
Theodorik keleti gót uralkodó síremléke – Ravenna (493–526)
San Vitale-templom – Ravenna (526–534)
Sant'Apollinare in Classe – Ravenna (530–549) [a 9. századtól Sant'Apollinare Nuovo]

Irodalom

Képanyag:
http://muvtor.btk.ppke.hu/Kora%20kozepkori%20muveszet/;
http://muvtor.btk.ppke.hu/%d3kereszt%e9ny_vizsga/K%e9pek/

A művészet története. A korai középkor. Corvina Kiadó, Budapest, 1995. 7–45, 69–125. 205–225.

Barsi Balázs – Fölvári Miklós István: *Belépek Isten oltárához*. Magánkiadás, Sümeg, 2003.

Bugár M. István (szerk.): *Szakrális képzőművészet a keresztény ókorban* I–II. Budapest, 2004.

Hudák Krisztina – Nagy Levente: Megfestett mennyország. *Örökségi füzetek 4*. Pécs 2005.

Katona Vilmos: Az irányított-tengelyes szerkesztés kortárs reneszánsza Európa katolikus templomépítészetében. *Magyar Egyházzene* 21(4). 2014. 403–414.

Koch, Wilfried: *Építészeti stílusok. Az európai építőművészet az ókortól napjainkig*. Officina Nova, Budapest, 1997. 38–81.

Marrucchi, Giulia – Belcari, Riccardo: *A művészet története. 6. Az ókereszténységtől a román korig*. Corvina, Budapest, 2008.

IV.

A BIZÁNCI STÍLUS

1. Általános jellemzők. Bizáncban, a hajdani Római Birodalom keleti részén tovább élt a császárság, és őrizte, fejlesztette, de konzerválta is mindazt, amit az antik Rómától örökölt. Amikor Nagy Konstantin római császár a régi görög Byzantium helyén felépítette új székvárosát, *Konstantinápoly*t, *egyben a Bizánci Császárság alapköveit is lerakta*. A megalakult birodalom, Bizánc, az V. században a *Balkán-félszigetet, Kis-Ázsiát, Szíriát, Palesztinát* és *Egyiptomot* is magába foglalta. Ez volt Európa leggazdagabb és legszervezettebb állama a korai középkorban. Hatalmának fénykora Justinianus császár (527–565) uralmával esik egybe, aki a 6. század derekán kísérletet tett arra, hogy az egykori Római Birodalmat visszaállítsa. Halála után hódításai veszendőbe mentek, a birodalom egyre gyengült és bomlott. A törökök 1453-ban elfoglalták Konstantinápolyt, s ezzel megszűnt a bizánci állam. Kultúrájuk, művészetük befolyása azonban még sokáig hatott azokban az országokban, ahol a bizánci kereszténység fennmaradt. Az ortodox egyház templomait a neobizánci stílusban építi napjainkban is.

A bizánci építészet alapvető *művészi feladata* a templom- és kolostorépítés.

A bizánci épületek jellegzetes tömegeit a *görögkereszt alapú centrális*, főként *kilencosztású alaprajz* határozza meg. Eleinte azonban a *hosszhajós elrendezésű, empórás* (a mellékhajók feletti árkádos, karzatszerű rész), *egyapszisos bazilikák* a jellemzőek. A bizánci építészet hatása magyar területen a honfoglalás kori építészetben is jelentkezik. Közvetett hatása a 16. századi reneszánsz centrális templomok kilencosztású térrendszerében is kimutatható.

A bizánci stílus jellemzői:

- *alaprajzi elrendezés: bazilikális és centrális, görögkereszt, kör alakú vagy sokszögű alaprajz,* kilencosztatú tér: a *négyzet alaprajzon háromszor hármas felosztású*, kiképzésű tér; a közepén *kupola-*, a saroktereken *keresztboltozattal*, a keresztszálakon *dongaboltozattal* fedett terek;
- térelfedő szerkezetek: *donga-*, *keresztboltozat*, *kupola. A bizánci építészet* legjelentősebb vívmánya a *csegelyes kupola;* csegely: a kupolatér négy- vagy sokszögű alaprajza, és a kupola kör alaprajza közötti gömbháromszög átmenet szerves megoldása;
- kupola: „lebegő” szerkezete révén a föld felett uralkodó mennyboltot szimbolizálja;
- tambur: a főkupola alatti dobszerű test (tambur nem jellemző a bizánci építészetben);
- díszek: *kosárfejezetek*, vállkövek, árkádok, *inkrusztációk* (berakások), *akantusz, pametta* (pálmadísz), *meander* (ismétlődő, szögletes motívum);
- ikonosztáz: szentély előtti képfal;

2. A bizánci templom. Az ókeresztyén templomépítésnek a bazilika-stílusú templom mellett van egy másik típusa is, a *centrális*, azaz *központi* elrendezésű templom. Míg a bazilika-típus inkább nyugaton terjedt el, addig a centrális inkább keleten vált általánossá. A centrális templomok jellegzetes formája a *görögkereszt* (egyenlő szárú) alaprajz, amely nyugati és keleti stíluselemekből jött létre. Míg nyugati örökségként a római eredetű *kupolá*t tartják számon, keleti örökségnek a monumentális, geometrikus, dekoratív művészet tekinthető, melynek elemei visszanyúlnak az asszír-babilóniai stíluselemekre. A négyzetes, kockaalakzat a babilóniai és káldeai templomépítés stíluselemeire megy vissza. Ennek a stíluskeveredésnek az oka, sőt magának a bizánci templomépítés stílusának a keletkezése is arra vezethető vissza, hogy Nagy Konstantin a birodalom központját 330-ban Rómából Bizáncba helyezte át, és a birodalom új fővárosa róla kapta a nevét:

Konstantinápoly. Bizánc kelet és nyugat határán található, és itt találkoztak egymással a három nagy ókori művészet – a római, a görög és a keleti építészet – különböző stíluselemei (melyek közül talán a legkevésbé a görög érvényesül). Ebből a találkozásból születik meg az új építészeti stílus, amely leginkább a templomépítészetben alkotott sajátosat. A végső fokon görögkereszt-alaprajzot mutató bizánci templom alaprajza lehet még nyolcszögű – ilyen a 6. században épült ravennai San Vitale templom – vagy akár kör alakú alaprajzú is, mint pl. Santo Stefano Rotondo Rómában, melynek a neve (*rondo*) is mutatja kerek alaprajz mivoltát. Jellegzetessége még, hogy kupoláját nem a falak, hanem oszlopok tartják. Ennek téralkotása talán a 4. században Nagy Konstantin által épített konstantinápolyi Hagia Szophiában kapta meg legmaradandóbb formát. Alaprajza négyzetbe írt egyenlő szárú kereszt, amelyet egy központi és négy vagy több kisebb kupola fed. Az egész épület előterében az itáliai bazilikáéhoz hasonlóan átrium nyílt.

A korai bizánci templomokban is három szentély található három oltárral, ezeket azonban, feltehetően a nagy belmagasság miatt, inkább elfüggönyözhető korlát, mint tömör fal különítette el a központi terektől. Később, az ikonok kánonjának kialakulása után ezt váltotta fel a fából készült *képfal*. Ez a bizánci templom legjellegzetesebb része, a hajót az oltártól (szentélytől) elválasztó képfal, az *ikonosztáz*, görög területen *templomfal*. Ennek eredete az 5. századra nyúlik vissza, s más keleti liturgiáknál is használatos. Az oltártér elkerítése, a rómavárosi liturgiában is szokásos volt. Ennek a hajó felőli bejáratánál idővel Krisztus és Szűz Mária képét helyezték el, majd a 6-7. században a képek további sorolásával kialakult az elmagasított templonfalon az alapképsor. Az *ikonosztáz* mai, mennyezetig érő formája a késő bizánci korban, a 14-15. században alakult ki, de nem kötelező és nem kizárólagos jelleggel. Főleg a görögországi ortodox templomoknál gyakori a csak az alapképsorból álló képfal (pl. Sztirisz, Hosziosz Lukasz). Ez meghagyja a templom terének optikai egységét, a mennyezetig érő képfal viszont kötött ikonográfiai rendjével egyfajta igehirdetési, szemléltetési funkciót is betölt. Az ikonfalon három ajtó

van: a középső, kétszárnyú, a királykapu, míg a két oldalsó a diakónusi ajtó. A királykapun csak a püspök léphet be istentiszteleten kívül, a pap és a diakónus pedig csak istentisztelet alatt meghatározott alkalmakkor. A diakónusi ajtókon át közlekedik a pap, a diakónus és az egyéb segédkezők. Nők az *ikonosztáz* mögé, az oltárba nem léphetnek (kivéve idős apácák, külön püspöki engedéllyel).

A szentélyeket az épület keleti végében, a főszentélyt a keresztalaprajz nyugati szárában emelték. A központi kupola alatt, a keresztalaprajz szárainak találkozásánál állt a felolvasás helye, az *amvon*: a bizánci templomokban ez a középső lépcső.

A bizánci stílushoz kötődik a keresztyén téralakítás egyik legmélyebb értelmű részletének, a *szoleának* bevezetése: ez a papság mozgásának, az evangélium olvasásának, a homíliának és a befejező imának a helye. A szolea ma az *ikonosztáz* egész megemelt előterét jelenti, de korábban csak egy kiemelkedő, egy-másfél méter széles járda volt, amely összekötötte a szentély középső, úgynevezett királyi ajtaját és az amvont.

Az evangélium epifániaként felfogott olvasásának nincs előzménye sem a zsidó, sem a görög-római vallásosságban. A római bazilikák ambója a zsinagógai *bíma* folytatása volt, és ugyanezt jelentette volna a bizánci templom közepén épült amvon is. De míg a zsinagógai felolvasás az emberi térben, a „házban" történik, amely az isteni térre, a tóraszekrényre, majd a bazilikákban a szentélyre irányul, addig az evangélium liturgikus iránya éppen fordított: a szentélyben lakozó isteni jelenlét lép benne át az emberi világba. Ezt fejezi ki építészetileg a szolea, amely a szentélyt, az isteni jelenlét terét kapcsolja össze látható módon az amvonnal, az ige olvasásának helyével. A kettő közti kapcsolat a bizánci liturgiában máig megvan: a teljes, diakónus közreműködésével bemutatott eucharisztikus istentiszteleten a diakónus az amvonról nyugat, ez esetben a nép felé, fordulva énekli az evangéliumot; a diakónus nélkül végzett szertartáson ezzel szemben a pap énekli az evangéliumot a királyi ajtóból. Az evangélium nem az ige

hallgatása vagy tanulmányozása, hanem a kinyilatkoztató Isten megjelenése a szentély elrejtettségén kívül.

A keresztalaprajz két oldalsó, déli és északi szára az úgynevezett *klíroszok* helye. A klírosz félköríves széksort jelent, amelyben a zsolozsmázó, illetve az eucharisztikus szertartás énekeit éneklő kar foglal helyet. Közepén könyvtartó áll, amelyet az énekesek mindegyike jól láthat. A két klírosz gyakorlatilag a szertartás összes, nem a szentélyben szolgáló résztvevőjét befogadja: két oldalról mintegy körülveszik az amvont, és azzal összekapcsolódva teszik teljessé a szentély előterét. A szentéllyel való dinamikus viszonyt fejezi ki a szolea, az ajtó, és a szentélyrekesztő vonalát a mennyezeten követő diadalív.

Ez a diadalív ismétlődik meg a keresztalaprajz nyugati szárának a klíroszok és az amvon vonala által meghatározott „kereszthajóba" való csatlakozásánál. A mai bizánci templomokban ennek a padló szintjén általában semmi nem felel meg, de előfordul, hogy ugyanott apró szintkülönbség található. Ugyanez a diadalív viszont hiányzik az oldalsó szárak csatlakozásainál, ami arra utal, hogy nem statikai feladatot betöltő vagy ornamentális elem, hanem térelválasztó, akárcsak a vele szemben található szentélybejáró íve.

Ahogyan a diadalívnek ajtók felelnek meg odalent, úgy itt is egykori ajtók nyomára számíthatunk, hiszen a templomok mennyezete a történelem során lassabban változik a padlózatuknál. A hitvallás előtt – amely Aranyszájú Szent János és Nagy Szent Vazul liturgiájában közvetlenül az eucharisztikus imát előzi meg – „Az ajtókat, az ajtókat..." felkiáltás hangzik el. Ahogyan a katekumenek elbocsátását, úgy ezt a felhívást sem követi ma már semmi: az egyedüli liturgikus funkcióval rendelkező ajtókat, az ikonosztáz ajtajait éppen ekkor nem csukják be, és nem is nyitják ki.

Ahogyan tehát a katekumenek elbocsátása, úgy ez is archaizmusnak tűnik: egy olyan mozzanat emlékének, amelyet a szertartás szövege megőrzött, de amelynek fizikai megfelelője régen kiveszett a gyakorlatból. Az ajtókra vonatkozó felhívás értelmileg a katekumenek elbocsátását teszi teljessé: a legszentebb misztériumok

ünneplésének kezdetekor minden beavatatlan előtt be kell zárni azt a liturgikus teret, amely a megkereszteltеknek van fönntartva. A leválasztott nyugati szár így lesz a katekumenek előcsarnoka: templomon kívüli tér a templomon belül. Ugyanezt további periféria előzi meg az előcsarnokhoz illeszkedő átrium alakjában, amely a szent hely rétegzettségét tovább növeli, és biztosítja azt az átmeneti sávot, amely a szent közelében, de még a külvilágban van.

Az eredeti Hagia Szophia templomot 532-ben tűzvész pusztította el, és Justinianus császár építtette újjá, a templom kupolája pedig 537-ben földrengés következtében beomlott. Ezt is Justinianus császár építtette újjá még ugyanabban az évben. Egyik sajátossága, hogy a kupolát a „mellékkupolák" is tartják, s így a kupola terhe megoszlik a pillérek és mellékkupolák között. A kupola 51 méter magas, és átmérője 31 méter. A középső kupolát Krisztus Pantokrátor mozaikjával, freskójával díszítették, ezzel szimbolizálva, hogy a feltámadt Krisztus uralkodik az egész világ felett. A Kr. e. 27-ben épült római Pantheon méreteiből különösen említésre méltó 43 méter magas és 43 méter átmérőjű kupolája. A bizánci centrális templomok közül megemlítjük még a velencei Szent Márk-székesegyházat, amely a 11. században épült (1062-ben kezdték építeni és 1111-ben fejezték be). A mai homlokzat azonban a 16. században készült, alaprajza pedig a 6. századi bizánci görögkereszt-alaprajz.

A bizánci stílus mindenekelőtt a *mozaik* műfajában alkotta a legjelentősebbet, és bár igaz, hogy csak a világibb török – sőt görög – egyházkormányzás, meg a véletlen (földrengés okozta) leomlás hozta napvilágra a bizánci monumentális művészet utóbb fölfedezett emlékeit (pl. a Hagia Szophia templom egyes mozaikjait, a szaloniki Szent Demeter-bazilika mozaikdíszeit stb.), az építészet mellett mégis ez a művészeti ág jelenti a bizánci művészet csúcsát.

A mozaikművészet először a 6. században jutott el fejlődése tetőpontjára. A bizánci mozaikművészet jellemzői: látomásszerűség; arany háttér, a mennyek országának a jelképe; pompaszeretet; a főalak lebeg vagy magasabban van elhelyezve, míg a mellékalakok

alacsonyabban, a földön helyezkednek el; szertartásosság; az alakok egymással nem, vagy csak ritkán kerülnek cselekvő kapcsolatba; mozdulataik mindig a középső alakra vonatkoznak; a képszerkezet szigorúan szimmetrikus; az alakoknak nincs testiségük; nem ismerik a távlatot.

Valamennyi e korban épült ravennai egyházi épületben tovább élt és virágjába szökkent a bizánci *mozaikfestés*.

Nyugat-Európában a bizánci mozaikfestés számos kiemelkedő alkotása maradt fenn. A római Santi Cosma e Damiano-templom szentélyében van az egyik legkorábbi, de a stílus minden jellegzetességét hordozó mozaik. Továbbá híresek a ravennai San Vitale templom Justinianus császárt és feleségét, Theodóra császárnét meg kíséretüket ábrázoló mozaikjai, valamint rendkívül gazdag mozaikokban a Sant'Apollinare Nuovo templom („aranyegű"), a Santa Agnese-templom apszisa, a lateráni bazilika oratóriuma stb.

Különösen jelentős Ravennában az a két mozaik, amely Justinianust és feleségét, *Theodórát kíséretével* együtt ábrázolja. A jelenet középpontjában ékkövekkel díszített köpenyben, császári diadémmal a fején a császárné áll. Egyházi nagyságát a feje körül kirajzolt arany glória is kiemeli. A ruhák függőleges vonalú redőzete és az arcok egyformasága merevvé teszi az ábrázolást. A háttér leegyszerűsített részletei csak fokozzák a szertartásos merevséget. Egyedül a császárné arcvonásaiban fedezhetünk fel portrészerűséget. A mozaik az udvar keleti pompáját tükrözi, és a császári család iránti hódolatot fejezi ki.

A bizánci építészet és díszítőművészet Justinianus kora után még tovább fejlődött. A 12. századig ez a fejlődés nyomon követhető részint a bizánci és a Bizánc környéki építkezésekben, részint pedig a Hagia Szophia mozaiksorozatán. Közben Keleten (a 8-9. században) lejátszódott a képrombolás (*ikonoklasztázia*) kora – tulajdonképpen egy elkeseredett társadalmi és politikai harc –, mely a művészetben egy időre háttérbe szorította az egyházi jellegű ábrázolásokat. Ekkor és ezután sok egyházi szerzetes festő menekült Itáliába. Így honosodott meg nyugaton is a bizánci stílusú festészet, amelynek legrégibb emléke

Rómában a *Santa Maria Antiqua templom freskója*. Ezeken a festményeken láthatjuk a legjobban, hogy az antik elemeket (pl. a ruhákat) megtartották, de elvetették már a szabad előadást, s túlsúlyba jutott az emberi test száraz, merev, sematikus ábrázolása.

A nyugati egyházban általában a 11. században lezárul a bizánci építészet hatása. A keleti egyházrészben azonban további folytatásra és fejlődésre talál. Érvényesül még az iszlám muzulmán mecseteiben is.

A bizánci templomépítés sajátos folytatását láthatjuk a görög-keleti ortodox egyház templomépítésében, ahol mindenekelőtt hazánk ortodox templomaira hívom fel a figyelmet, de a bizánci templomépítés sajátos továbbfejlődésével találkozunk az orosz ortodox templomokban, Bulgáriában, Szerbiában és Görögországban is. Napjainkban jellemző a neobizánci stílus.

A bizánci művészet mindazonáltal nemcsak nyugat felé terjedt el, hanem kelet felé, Oroszország európai részén is. Oroszország kialakulásának idején (a 10–12. században) a kijevi, a vlagyimiri és a novgorodi fejedelemségek területén kifejlődött a faépítészet. A korai kőtemplom-építészetben a bizánci építésmód (kupolaépítés, zárt tömegelrendezés) hatásával találkozunk. Itt is kialakult az egyenlő szárú, ún. görögkereszt-alaprajz és a kupolák egészen különös rendszere. A kupola alatti köralaprajzú falrészre, az ún. dobra ugyanis nem római típusú kupolát építettek, hanem a keskeny dob felett hirtelen kiszélesedő, jellegzetesen orosz hagymasisakot. Az oroszországi bizánci stílusváltozat jellegzetes emléke a kijevi *Szent Szófia- székesegyház*, melynek legrégibb része a centrális téralkotás kitűnő példája. A többi keleti ortodox egyház is átvette a bizánci stílust. Látványos emlékei maradtak fenn a Balkánon. A bizánci művészeti kultúrának a görögországi Athos-kolostor lett a központja.

Keleti kereskedelmi kapcsolatai révén a velencei köztársaság is korán összeköttetésbe került a bizánci művészettel. Legnagyobb templomát, a *Szent Márk-székesegyház*at a 10. századtól kezdve már bizánci minták (a Tizenkét Apostol temploma) alapján építették. Első művészei a görögök voltak – építészek és főleg mozaikrakó művészek –,

akik a velenceieket megtanították a mozaikművészetre, úgyhogy Velence e technikában az újkorban is megőrizte elsőségét.

Szicíliában (a 12. században) a normannok szintén foglalkoztattak bizánci vagy bizánci iskolában tanult mozaikrakó művészeket. Hatalmas épületeiket belül a padlózattól a mennyezetig mozaikokkal díszítették. A koraközépkori normann emlékek közül egyik legszebb a *palermói királyi palota kápolnája*. A palermói mozaikokon a bizánci jellegzetességek fedezhetők fel. A jelenetek mögötti háttér mindig színes, de az alakok kiemelése miatt csak egytónusú. Az arcok egyes részletei merevek, formái vonalasak. A bizánci mozaikformák klasszicizáló vonásokkal keverednek, mert az alakok antik divatú ruháin széles öblű redőzeteket alakítottak ki.

A bizánci festészet egyik leggazdagabb és legjobban ismert területe a *miniatúraművészet*. Ha az ókeresztyén és a kora bizánci illusztrált kéziratokra gondolunk, akkor elképzelhetjük, hogy formában és tartalomban egyaránt milyen gazdag hagyomány folytatója a közép-bizánci miniatúrafestészet. A legrégibb előzményekre visszatekintő, de mégis aránylag késői, legkorábban az 5., de egyes újabb vélemények szerint talán csak a 9. vagy 10. században készült bizánci illusztrált kézirat a *vatikáni könyvtárban* őrzött híres *Józsué-tekercs*. A biblikus jelenetek kompozíciói annak a római császárkori ciklusnak a hagyományait folytatják, amelyet a monumentális domborműveken, már a Traianus-oszlopon megfigyelhetünk, a kora bizánci könyvfestészetben pedig főleg a bécsi Genesis-kódex miniatúrái képviselnek. Józsué – viselete után ítélve – mint egy római hadvezér jelenik meg, bár arctípusa, hullámzó fürtjei inkább a görög ephéboszokat juttatják eszünkbe. Ez az ábrázolásmód a késő antik tömegkompozíciók jellemzője, de ezt a felfogást örökli a triumfális jellegű keresztény művészet is. A jelenetek közt könnyedén, néhány ecsetvonással ábrázolt táj látható, gyakran egy-egy jelképes értelmű antik mitologikus alak is feltűnik.

Az egész ábrázolást rendkívüli frissesség, őszinte valóságábrázolás, gazdag, változatos, a történeti események apróbb részleteinek megfigyelésére is készséges művészi szemlélet jellemzi.

A bizánci miniatúrafestészetben a makedón dinasztia utáni időkben egyre erősebben érezhető a misztikára való hajlandóság. A közép bizánci művészetben még néha különös módon keverednek az antik szimbolika hagyományai a keresztény misztikus felfogással. Így a Komnénosz-kori *Jakobos Kokkinobaphos-kézirat* miniatúrái között az egyik a Paradicsomot úgy ábrázolja, hogy egy folyamistenszerű jelképes alak önti ki bőségszarújából a Paradicsom négy folyóját, mellette viszont a boldogság honának kapujában megjelenik a kardos kerub. Természetesen a misztikus irányzat a késő bizánci miniatúrafestészetben még csak fokozódik. Jellegzetes példa erre Ióannész Kantakuzénosz egyik kéziratának miniatúrái közt Krisztus színeváltozásának ábrázolása. Ez a mű már a késő bizánci miszticizmus jellegzetes művészi kifejezője.

A közép- és késő-bizánci ábrázoló művészet e rövid szemléje során sem feledkezhetünk meg a *szobrászatról*, bár a bizánci művészet e stíluskorszakokban ideológiai okok miatt még kevésbé kedvelte a monumentális plasztikát.

A bizánci plasztika azonban nem az épületszobrászatban, a monumentális emlékanyagban teremtette meg legmaradandóbb értékű alkotásait, hanem a *kisplasztikában*. A déli-keleti kereskedelem révén a bizánci faragómesterek egy igen nemes anyaghoz, az elefántagyarhoz jutottak hozzá. A bizánci kisplasztika remekei mind ilyen elefántcsontból készültek. Részben vallásos jellegű alkotások ezek, de találhatunk köztük világi célokat szolgálókat is: szekrényeket, kürtöket (a közismert *Lehel kürtje* is a bizánci képzőművészet körébe tartozik). Ám a közép bizánci elefántcsont plasztika – mint általában a bizánci művészet sok alkotása – a császárkultusszal is közvetlen kapcsolatban áll. A bizánci cezaropapizmus egyik legjellegzetesebb kifejezése *II. Romanos császár* (959–963) *és Eudokia császárné elefántcsont reliefje*, akiket az ábrázolás szerint maga Jézus Krisztus koronáz meg. Az emelvényen álló Krisztus klasszikus egyszerűségű ruhája érdekes ellentétben áll az

alatta levő uralkodók drágakövekkel sűrűn megrakott, keleti jellegű ornamentikájával.

A bizánci szobrászat alkotásának e rövid szemléje világosan elárulja, hogy itt is a hellenisztikus-római hagyományok és a keleti, különösen a perzsa-arab művészeti hatások sajátos egységével állunk szemben, ami különben az egész közép bizánci képzőművészetre jellemző.

3. Az ikon. A bizánci művészet és annak a hagyományát követő ortodox templomok tele vannak Jézus Krisztussal kapcsolatos, a Bibliából és a szentek életéből vett témákkal, illetve szent személyek alakjait ábrázoló freskókkal, táblaikonokkal. Az ikon görög eredetű szó, az eikón = kép szóból származik. Az ikonfestészet az egyik legjelentősebb műfaj az ortodox keresztyén egyházi művészetben. A korai időszakban az enkausztika volt a technikája az ikonfestészetnek, a képrombolás után (8-9. század) a tempera, majd a 17. századtól nyugati hatásra az olajfesték.

Napjainkban azonban az ikon olyan táblaképet jelent, mely készülhet mozaikból, lehet festett vagy faragott. Azonban különbséget kell tennünk a falkép, freskó, mozaik és az ikon közt. Az első három tulajdonképpen nem önálló tárgy, hanem részét képezi a templom architektúrájának, egységet alkotva a fallal, míg ezzel szemben az ikon önálló alkotás is lehet. A jelentésüket tekintve nehezen lehet őket elhatárolni, csak használatuk és rendeltetésük különbözik. Az ikon kezdetleges megnyilvánulását láthattuk a katakombák falfestményeiben.

Azonban a szó eredeti értelmében vett, első századokban készült ikonok – mint a liturgikus tér kellékei – többsége a képharcban megsemmisült. Az ikonosztáz legfontosabb része természetesen Krisztus és Mária ikonja, valamint a templom védőszentjeinek ikonjai, melyek megismétlődnek az ikonosztáz melletti pilléreken.

A kappadókiai atyák meghatározói a keleti ortodox teológiának, így az ikonábrázolások területén is döntő a véleményük. Az egyik kiemelkedő teológus, Damaszkuszi Szent János, úgy vélekedik, hogy az

ikonok amellett, hogy emlékeztetnek az ábrázolt személyre, egyúttal kegyelemmel is teljesek, vagyis az isteni jelenlét közvetítőivé is válnak. Ez nem történik mágikusan, hanem abban a mértékben, amilyen a kapcsolat Isten és a hívő között.

A másik nagy keleti teológus, Nüsszai Szent Gergely pedig azt vallja, hogy személyes erényeink már jelen életünkben látható formát öltenek arcunkon, egész testi valónkon. Ezért az ikon, a szentek képe, az úgynevezett örökkévalóságra nyíló ablak, amely Istenhez vezet, és tőle is ered. Éppen ezért az ikonok festője munkájára böjttel és imával készül, melynek következtében emberi képességet meghaladó alkotás születik. Ezért is van az, hogy az ikon általában nem a művész aláírását viseli, hanem az ábrázolt személyeknek a névjegyét. Ezért az ikont nem festik, hanem isteni sugallatra „írják".

A művészi eszmék hordozója a bizánci festészetben az emberalak volt. Ezért van az, hogy modellálását szabályozta az egyházi kánon. Az előírás szerint a kompozíció legjelentősebb figuráit frontális helyzetben ábrázolták, mint például Máriát vagy Jézust. Viszont a körülöttük lévő alakok már kötetlenebb pózban helyezkedtek el. Ez is hozzájárult a központi alakok hieratikus voltának kiemeléséhez. A kiemelés végett a központi alakok esetében némelykor a felnagyításhoz is folyamodtak a festők. Profilból általában a negatív figurákat ábrázolták, pl. Júdást vagy a sátánt. A gondolati, valamint a testi valóságok közti párhuzam teszi lehetővé, hogy az ikonokon a lelki jelenségek jelképesen legyenek ábrázolva. Ennek viszont következménye, hogy felborulnak a tér és idő evilági szabályai. Ez abban nyilvánul meg, hogy a festő ugyanazon a képen ábrázol egymást követő vagy egymástól távol eső eseményeket. Az ikon tulajdonképpen elővételezi a feltámadás utáni megdicsőült állapotot.

A szenteket általában úgy ábrázolják, hogy lelkies finomsággal meghosszabbítják az arcukat és az alakjukat. Az ikonokon nyoma sincs a művészet érzelmi vagy érzékies úgymond elfajulásának. Az ábrázolt személyeket a nyugalom és a mozdulatlanság jellemzi. A festő a kép, ikon kifejezőerejét az ábrázoltak tekintetére, gesztusaira összpontosítja.

Az isteni kegyelem érzékeltetésére a fényt, a fehér színt, valamint az aranyozást alkalmazzák.

Az ikonfestőknek nem engedték meg, hogy élő modelleket vagy a képzeletüket használják, mert ez az ősképtől való elszakadást jelentette volna, hanem régi ikonokat, vagy festőkönyveket kellett mintaként használniuk.

Bizánci építészeti emlékek

Hagia Eirene/Aya Eirene (Szent Iréné-bazilika), az Isteni béke temploma – Konstantinápoly (3. sz.)
Hagia Szophia/Ayasofya, az Isteni bölcsesség temploma – Konstantinápoly (326)
Kis Hagia Szophia, egykor Szent Sergios és Bacchos temploma, még azelőtt Hormiszdasz-palota, utána Péter és Pál temploma – Konstantinápoly (518 körül)
Szent Sír körtemplom – Jeruzsálem (4. sz.)
Két bazilika – Thesszaloniki (5-6. sz.)
San Vitale-templom, Ravenna (6. sz.)
Galla Placidia sírkápolnája, Ravenna (6. sz.)
Sant'Apollinare Nouvo – Ravenna (6. sz)
Sant'Apollinare in Classe – Ravenna (6. sz.)
Theodorik-sírkápolna – Ravenna (6. sz.).
Szent Márk-székesegyház – Velence (10-11. sz.)
Périgueux-székesegyház – Franciaország (12. sz.)

Irodalom

Képanyag: http://muvtor.btk.ppke.hu/%d3kereszt%e9ny_vizsga/
Bicskov, Viktor: *A bizánci esztétika*. Gondolat Kiadó, Budapest, 1988.
Darkó Jenő: *Császárimádó Róma – képromboló Bizánc*. Magvető, Budapest, 1977.
Faludy Anikó: *Bizánc festészete és mozaikművészete*. Corvina, Budapest, 1982.
Foss, Clive – Magdalino, Paul: *Róma és Bizánc*. Helikon, Budapest 1990.
Grabar, Andre: *The Beginnings of Christian Art, 200–395* (*Arts of Mankind 9*). Thames & Hudson, London, 1967.
Kádár Zoltán: *Bizánci művészet*. Corvina, Budapest, 1987.
Klaniczay Gábor (szerk.): *Európa ezer éve*: a középkor. I. Osiris tankönyvek, 2004.
Lazarev, Viktor: *Bizánci festészet*. Magyar Helikon Kiadó, Budapest, 1979.
Lazarev, Viktor: *Középkori orosz festészet*. Corvina, Budapest, 1975.
Ruzsa György: *Ikonok könyve*. Képzőművészeti Alap, Budapest, 1981.
Uszpenszkij, Leonyid: *Az ikon teológiája az ortodox egyházban*. Kairosz–Paulus Hungarus, Budapest, 2003.
Xeravits Géza: (szerk.): *Ikonográfia ökumenikus megközelítésben*. PRTA–L'Harmattan, Pápa–Budapest, 2005.

V.

ROMÁN KORI MŰVÉSZET

1. Általános jellemzők. A stílus elnevezése a 19. században született. A kort és művészetét először Charles de Gerville francia régész említette elsőként román névvel. A tizedik század végétől a tizenharmadik század elejéig tartó európai stílusirányzat elnevezését a római művészetekkel való hasonlóság (bazilikás terek, antik díszítőelemek, antik szerkezeti megoldások, boltozatok, félköríves nyílásáthidalások, oszlopfők stb.) ihlette.

A romanikát a szakirodalom több részre tagolja: a.) preromán – a román kort megelőző Karoling- és Ottó-kor; b.) korai romanika, 10 század; c.) érett romanika, a 11. század végétől a 12. század közepéig; d.) késő romanika, a 12. század közepétől a 13. század közepéig, ezzel a szerkezetfejlődés kronológiai tagolását is meghatározva.

Az épületszerkezetére a vaskos fal a jellemző. A térlefedés területén ismerik a dongaboltozatot, a kupolát, a boltsüveget, a hevederívet, a bordákat, a félköríves boltívet. Az alátámasztás oszlopokkal, pillérekkel történik. Nyílászárók: félkörívesek, ikerablakok, bélletes (befelé szűkülő, ívelt, geometrikus, növényi, esetleg szobordíszítménnyel ellátott) kapuk. A tagolás lizénákkal történik (kicsit kiugró, lábazat nélküli falpillér); vannak lábazati, osztó- és zárópárkányok, ívek, ívsorok, ún. törpegalériák (alacsony oszlopokra állított, kisméretű árkádsor, közvetlenül a tetőeresz alatt).

Oszlopok és oszloprendek: gyakorlatban más, mint az ókori, annak csupán hármas tagolását tartja meg: lábazat, oszloptörzs, fejezet. Szívesen él a több oszlopból álló oszlopkötegekkel. Lábazata általában saroklevéldíszekkel ékesített. Törzse vájatolt, nem ritkán csavart,

csomózott vagy gyűrűs, alacsony, vastag, felfelé vékonyodó, fejezete kocka, trapéz vagy kosáralakú, bimbót utánzó, ritkán alakos.

A templomok bejárata nyugatra nyílik, szentélye pedig keletre néz, rendszerint félkörívesen, több kisebb apszissal tagolva; a főhajóra merőlegesen kereszthajó – akár több kereszthajó is – található, a keleti oldalán apszissal és egy vagy több oltárral. Ezek a templomok legtöbbször bazilikálisak.

A több oltár a naponta misézõ szerzetespapok miatt kell – a napi misézés felszentelt papnak kötelező, és ekkor még nem ismerik a *koncelebrálás* fogalmát. Lévén, hogy helyre van szükség a templom keleti részében a papok elhelyezéséhez, a hívek a hajókban kapnak helyet. A templomok vaskos felépítésűek, lőrésszerű nyílászárókkal, a szentek képeivel és szobraival, az ablakokat bezáró üvegfestményekkel vannak ellátva. A keresztelőkápolna helyét átveszi a *keresztelőkút* (-medence), és az udvari tisztálkodási kutak helyét is átveszik a templom terében a bejáratnál levő *szenteltvíztartók*. Az oltár fölé *cibóriumot* (itt: baldachin) emelnek, és az oltár mögött van a püspöki trón. A szentély két oldalán vannak az *ambók* – állítólag a név a görög *anabaino* (felmenni) szóból származik: az északi az evangéliumok, a déli a szentleckék felolvasására szolgál. A híveknek ülése, padja nincs. A templomnak boltozatos mennyezetet építenek.

Franciaországban, Svájcban, Németországban, Ausztriában és Erdélyben gyakoriak a templomot és a temetőt körülvevő, fallal övezett, néha bástyákkal megerősített – Erdélyben székely – *templomerődök*: pl. a kisdisznódi. (Említést érdemelnek a későbbi századokból származó szász templomok is: szászerkedi, szászhermányi, székelyderzsi, karcfalvi stb.) Ha magaslatra épített erősséggel van dolgunk, amelynek közepén templom van, ennek *templomerősség* a neve, melynek különlegesen szép példája a berethalmi – Birthälm, Biertan –, ahol 500 évig volt az erdélyi szász evangélikus püspökség központja. Ez a templom is szintén későbbi, bár van románkori előzménye, a ma álló épületegyüttes összességében gótikus, reneszánsz elemekkel.

2. A templomépítés sajátos alakulása a román korban. Melyek voltak azok a fő szellemi (kulturális, egyházi) tényezők, amelyek a hosszú évszázadok alatt alakuló román kori templomépítést, liturgikus téralkotást befolyásolták, meghatározták?

a) Róma elszigetelődése. Meglepő megállapítás. Hiszen a középkorra jellemző vonásként szokták említeni a pápaság döntő befolyását. Ismeretes a császárság és a pápaság harca, amelyből végül is Róma kerül ki győztesként. Ezek ellenére az építészetre vonatkozóan mégis azt kell mondanunk, hogy Róma befolyása háttérben marad a sajátos északi befolyással szemben. Az is igaz, hogy Hadrianus pápa megküldte ugyan 790-ben Nagy Károlynak a Gregorián Szakramentáriumot, s így azt lehetne mondani, hogy végeredményben mégis Róma irányította a liturgikus életet, azonban a tény az, hogy a nyugati keresztyénségben azonnal változtatásokat eszközöltek rajta. Ugyanez történt az istentiszteleti evangéliumi olvasmányokkal (lekciókkal) is. Rómában a 6–8. században használt episztoláris olvasmányokat például a frank honban Kis Pippin és Nagy Károly liturgiai reformok által összeállított episztola-olvasmányrenddel cserélték fel, az evangéliumi olvasmányok viszont megmaradtak. A liturgiai központ a középkorban Bizánc és Aachen volt.

b) Formaalkotó erők a középkorban. Ez a második tényező, amiről szólanunk kell. Itt ismét meglepő megállapítást kell tennünk: nem új, nem gyökeresen más formaalkotás születik, hanem a meglevő formaelemeknek a rendszerezése.

Ez a rendszerezés jelentkezik a liturgiában is. Példák: a püspök szabad, inspiráción alapuló, „improvizáló” imádságai helyett rögzített imádságszövegek alakulnak ki, amelyeket kötelességszerűen ismételni kellett. Ezeket a kötött imádságokat foglalták össze az ún. *szakramentáriumok*ban (Leonianum – veronai kódex). Kialakul az egyházi év. A 6. századig már kialakított húsvéti és karácsonyi ünnepkörön kívül kialakítják az egyházi év hiányzó részeinek is előírt liturgiai alkotóelemeit. Imádságok, énekek, antifónák, olvasmányok

gyűjteményei jelennek meg (*epistolarium*, *evangeliarium*), végül pedig a valamennyit egybefoglaló teljes liturgiai könyv, a *missale*. Tehát a középkor liturgiai alkotása nem valamilyen teremtő, újat hozó tevékenység, hanem összegző, cizelláló alkotás. Ugyanez az összegző, integráló „alkotás" állapítható meg a templomépítés terén is. A liturgiai integráció analógiájára megállapítható az építészeti integráció: a bazilika, a baptisztérium, a mauzóleum, a campanile (harangtorony) integrálódik egyetlen épületté, a *román kori dóm*má, amelyben az addig különálló részek – a torony, a kripta és a keresztelőkápolna – egyetlen épülettestté válnak.

A torony (campanile). Róma izolálódása a templomtorony vonatkozásában is szemlélhető. Itáliában továbbra is általános marad a különálló campanile (pl. a pisai ferde torony). Ezzel szemben Európában –különösen germán területen – a templomépülettől elszigetelt campanile helyett megjelenik a templomépülettel egybeépített toronypár. (Ennek eredetét a szíriai építkezésben találjuk meg.)

A kripta, altemplom. Hasonló a helyzet a kripta esetében, amely sajátosan román kori és méghozzá germán területen kialakult jelenség. A kripta fogalma: jelentése „rejtett" a görög nyelvben. Eredete a *confessio*ra, illetve a mauzóleumra megy vissza: confessio – a mártír, a *confessor* sírhelye; mauzóleum – a Kr. e. 4-5. századi Mauszólosz perzsa királyi helytartó síremlékéről kapta a nevét. Mint román kori templomalkotó egység jelenti a templomnak a szentély alatti részét, ahová ereklyéket, egyházi és világi személyiségek holttestét helyezték el. A kriptának a templomépülettel való összekapcsolása következtében a szentély kiemelkedik a templomhajó síkja fölé. Lépcsőkön lehet feljutni a szentélybe. Az integráció analógiájára a mauzóleum, a confessio, a szentek, mártírok sírhelye nem különálló sírbolt, hanem egybeépül a templommal. (Itt most nem egyszerűen arról van szó, amit már az őskeresztény bazilikánál is említettünk, hogy ti. a templomot,

pontosabban az apszist a mártírok sírjánál építették fel.) Az analógia abban jelentkezik, hogy amiképpen az episztolák (apostoli levelek) és evangéliumok olvasmányait sajátos meghatározottsággal az egyházi év szerint „integrálták", hasonlóképpen építészeti integráció is történt.

A templom mellé a szentélyhez bejárattal csatlakozó kis helyiséget építenek, a *sekrestyét,* itt őrzik a mise bemutatásához, a templom üzemeltetéséhez szükséges kellékeket. Megjelenik – de nem kötelező – a *harangtorony* és az *egy* vagy *több harang*, ami a 8. századtól válik általánossá.

Itt kell közbevetnünk néhány megjegyzést. Az őskeresztény és korakeresztyén kor elmúltával a fejlődő keresztyénség a templomokat is rangsorolta. A püspökség főtemploma a *katedrális – a ház, amelyben katedra (püspöki trón) van*. Itáliában és Németországban *dóm,* itt dómnak nevezik a speyeri, wormsi, mainzi koronázási templomokat is. Dél-Németországban a székesegyházakat nevezik még Münsternek – vö. kolostor(templom). Magyar nyelvterületen székesegyház.

Fontosságuk és az egyházi rangsorban elfoglalt helyük szerint a templomok lehetnek bazilikák, székesegyházak, plébániatemplomok, szerzetesi templomok, kisegítő templomok, kegytemplomok, kápolnák.

A *bazilikák* liturgikus kiváltságokkal, jogokkal rendelkező templomok. *Nagy bazilikák* – négy templom – Rómában vannak. Ilyen rangú az Assisi Szent Ferenc-bazilika és a Portiuncula templom is. A pápától adományozott *kis bazilika* címe sok templomnak van. Például a csíksomlyói kegytemplomnak.

A *székesegyházak* a megyéspüspökök székhelyei.

A *plébániatemplomok* olyan templomok, amelyekhez egyházközség tartozik, és amelyeknek plébánosa – lat. *plebanus* 'a nép embere' – van.

A *szerzetesi templomok* a rendházak templomai.

A *kápolnák* olyan istentiszteleti helyek, amelyekben ugyanolyan liturgiai cselekedetek végezhetők, mint a templomokban, kivéve azokat, amelyek a plébániai jogkörhöz tartoznak. Vannak *nyilvános, félig nyilvános és magánkápolnák,* bárki, csak egyesek, ill. csak adott személyek használatára.

A szentély előterében található *oltár* lehet: *asztaloltár* (*Mensa Domini*, azaz az *Úr asztala*), egy oltárlap, amelyet egy vagy több láb tart; *tömboltár* tömb alakú támasztékkal; *szekrényes oltár* – üreggel a szentek ereklyéi számára; *szarkofágoltár*, amely a 17. század óta szokásos és szarkofágalakú. A katolikus és keleti templomokban az oltárok rejtik a relikviákat, míg a protestáns templomokban *úrvacsoraasztal* van. A korakeresztyén korban *korlát* választotta el a papok számára fenntartott részt, a *kórust* – nem tévesztendő össze az egyházi énekkar és a zenész számára épült *orgonakarzattal* –, és a híveknek a helyét, a *templomhajót*. Ebből alakult ki keleten az ortodox templomokban szokásos szentképfal (ószl. *Ikonosztáz*), a szentély (gr. *abaton* 'megközelíthetetlen') leválasztója, nyugaton pedig a későbbiekben a lettner/ szentélyrekesztő/ *lektórium* – lat. „felolvasóhely" – ami a korláttal összekötött ambók neve. Olykor komoly építmények voltak, melyeket a későbbi korokban lebontottak, így csekély példát találunk. Erdélyben a szászsebesi gótikus templomban látható ez részlegesen.

3. Az ókeresztény bazilika és a román kori bazilika különbözősége. Az a változási folyamat, amely az első évezred századai során végbement és létrehozta a román kori templom sajátosságait, a következő három pontban összegezhető: 1. A belső és külső egyensúlya; 2. A *gyülekezet háza Isten házává* válik; 3. Integráció (amit már említettünk).

1. A belső és külső egyensúlyán azt értjük, hogy míg az ókeresztény bazilika a belső tér kiképzésére törekedett, és a templom külseje közömbös volt, a kialakuló román kori templom most már az épület külsejére, díszítésére is súlyt fektet, és így a belső és külső építkezés művészi kiképzése egyensúlyba kerül. Ennek megvan a sajátos szimbolikus jelentése és háttere, amelyre még visszatérünk (a *Sacerdotium et imperium* c. alfejezetben).

2. Már a 4-6. századokban végbemegy az a változás, amely az ókeresztyén, sajátosan *gyülekezeti ház* jellegét megváltoztatja, és olyan *szent hellyé* teszi, amelynek az istentiszteleten kívül is funkciója van, mert „ott lakik Isten". Ezt a változást fejezi ki az a belső térbeli új

elrendeződés, mely szerint az *Úr asztala*, az oltár többé nem egyszerű faasztal, hanem kőoltár, amely nem a szentély kezdetén, az *arcus triumfalis* alatt, szabadon áll, hanem az apszis mélyébe rögzül – mintegy elfoglalja a katedra, a prédikáló trónus, a szószék helyét. Ez válik Isten lakóhelyévé. Az oltár tisztelete ugyancsak a román kori liturgia keretében kialakult *oltárcsók*ban is jelentkezik.

3. Az integráción azt a koordinált rendszert értjük, amely az eddigi különálló épületeket, épületrészeket egységes épületté tette. Itt ismét utalnunk kell a *missale* integrációs folyamatként előállott egységére. A *missale* integrálta a külön könyvekben levő liturgiai alkotóelemeket, énekeket, imákat, evangéliumi olvasmányokat stb. Ennek analógiája történik a román kori templomépítésben is.

Sacerdotium et imperium. Az épület külső és belső kiképzésének egyensúlyával kapcsolatosan külön kell szólnunk a kialakult *Imperium Romanum* helyzetében az egyház és a császárság viszonyáról. Egyrészt ezt értjük a *Sacredotium et imperium* címben, ezen túlmenően azonban arra is utalunk, hogy az egyházi méltóságviselők egyszersmind magas állami tisztségviselők is voltak, és fordítva. A templom a császár koronázási helyévé válik – „apostoli" császár, vagy „Isten kegyelméből való király" jelzők mutatják az összefüggéseket. A trón és az oltár összefonódása jelentkezik már itt. Ennek a vetülete az, hogy a dóm külseje is fontossá válik. A császár „defensor ecclesiae", vagy „rector ecclesiae". IV Ottót és II Frigyes korában az uralkodót„Isten és a pápa kegyelméből való császár"-nak nevezik. (Itt már a pápaság hatalmi harcának jelentkezését látjuk.) Kétségtelen, hogy az egyház és a császárság összefonódik: a papság és az *imperium* összefüggése most már nemcsak a belső liturgikus tér művészi kiképzésére teszi a hangsúlyt, hanem a templomépület külsejére is, ami a legjellemzőbb módon a díszes homlokzaton s még inkább a még díszesebb portáléban, kapuzatban érhető tetten.

A román kori kapuzat, ékes kapu (porta speciosa). A román kori templom díszes kapuzata azonban nem csak egyszerűen az egyház és világ, a *sacerdotium et imperium* összefonódásából következő díszített épületkülső. Ennél sokkal több: a kapu az ítélet helye. Aki a román kori dóm kapuján belép, az az ítéleten át lép be az életbe. A portálé éppen ezért nem csak egyszerűen „bejárat”, hanem az Ótestamentum kapuja szerint „az ítélet helye”.

Krisztusnak a képe, szobra az apszison kívül itt is megtalálható, de különösen az apostolok sora. Krisztus jelenléte már itt érzékelhető.

Kápolnák és mellékoltárok. A román kori templomépítés jellemző vonása, hogy megszaporodik a kápolnák és mellékoltárok száma. Ennek oka egyrészt a magánmisék elterjedté válása, másrészt pedig a szolgáló papok növekvő száma. Egy pap egy nap csak egy misét mondhatott.

Keresztoltár. A román kori templomban gyakran két főoltárt találunk. Az egyik az apszis mélyén, mint rögzített kőoltár s a másik a „Szent Kereszt oltára”, amelyet gyakran a szentély elé, a gyülekezeti térben helyeznek el. A keresztoltáron minden esetben ott van a kereszt a „corpus”-szal. Azt szimbolizálja, hogy a megfeszített ott van a gyülekezet között.

Román kori épületek

Itália
Dóm – Torcello (1008)
Dóm – Fiesole (1028)
Székesegyház és harangtorony – Pisa (1063–1300 u.)
San Pietro e Paolo – Bologna (1100 k.)
Duomo Vecchio – Brescia (1100 u.)
San Paolo a Ripa d'Arno – Pisa (1210)
San Paolo fuori le Mura – Róma (1220–1240 k.)
Lateráni bazilika kerengői (1240 k.)

Franciaország
Székesegyház – Orleans (1000 k.)
Saint Bénigne-templom – Dijon (1001–1020)

Saint-Rémy-templom – Reims (1000 k.)
Plébániatemplomok – Échillais, Échebrunne, Poitiers stb. (1130 e.)
Saint-Saturnin-templom – Toulouse (1080 k.)
Bencés apátsági templom építésének III. szakasza – Cluny (1088 u.)
Notre Dame des Domes – Avignon (1169)
Dómok – Angers, Angoulême (1150 u.)

Német-Római Birodalom
Sankt Michael-templom – Hildesheim (1001 k.)
Székesegyházak – Worms, Bamberg, Paderborn, Strasbourg (1001–1015)
Benedek-rendi kolostor és temploma romjai – Limburg (1025–1045 k.)
Dóm – Trier (VII. sz.–1048)
Apácakolostori templom – Freckenhorst (1116–1129)
Szent Mihály-templom – Bamberg (1130)
Koronázó templom – Worms (1234)

Magyarország
Bazilika, Székesfehérvár (11. század eleje) –régészeti park
Székesegyházak, Esztergom (elpusztult), Pécs (11-12. század)
Apátsági templomok: Felsőörs, prépostsági templom: Bélapátfalva, ciszterci templom: Lébény, bencés templom: Ják, nemzetségi monostor: Pannonhalma, bencés templom: Feldebrő (12-13. század), Zsámbék, premontrei kolostortemplom (13. század)
Királyi palota és kápolna, Esztergom (12-13. század)

Erdély
Székesegyház, Gyulafehérvár (11. század)
Bencés kolostor romjai, Kolozsmonostor (11. század)
Családi monostorok, Ákos, Harina (12. század)
Kisdisznód (13. század)

Irodalom

Képanyag:
https://rt.ubbcluj.ro/muveszettortenethez-kepanyag/II/Romanika/
http://muvtor.btk.ppke.hu/romanika/

Aradi Nóra (szerk.): *A művészet története Magyarországon*. Gondolat, 1983. 21–51.

Entz Géza: *Erdély építészete a 11–13. században.* Kolozsvár, 1994. (http://adatbank.transindex.ro/cedula.php?kod=819)

Galavics Géza – Marosi Ernő – Mikó Árpád – Wehli Tünde: *Magyar művészet a kezdetektől 1800-ig*. Corvina, 2001. 31–90.

Marosi Ernő: *A romanika Magyarországon*. Stílusok – korszakok. Corvina, Budapest, 2013.

Marosi Ernő: A középkor Művészete I. 1000–1250. *Egyetemi Könyvtár*. 1997. 17–26; 31–32. https://www.scribd.com/document/149218316/Marosi-Erno-A-kozepkor-muveszete-I-II-pdf. (2021. jan.23.)

Pap Ferenc: A Szószék. In: K*i szíveket tanít: Jubileumi kötet dr. Boross Géza teológiai professzor 75. születésnapjára.* Szerk. Békési Sándor. Budapest, Károli Gáspár Református Egyetem Hittudományi Kar. 2006. 119–130.

VI.

A GÓTIKUS STÍLUS

1. Általános jellemzők. A gótikus stílus vagy a gótika elnevezés egyáltalán nem találó, mert eredetileg lekicsinylő, gúnyneve volt a 16. századi Olaszországban: „maniera dei goti”, vagyis: „gót modor”, azaz: barbár modor. Így nevezték Olaszországban (a 16. századtól kezdve) azt a képzőművészeti stílust, ami Franciaországban a 12. század közepétől kezdve kialakult és egész Európában elterjedt, és a 16. század elejéig virágzott, de amelynek hatása egyes helyeken egészen a 18. századig nyomon követhető. Ez az olaszországi gúnyos, megvető kifejezés tendenciózus volt, és ezért helyette a „csúcsíves stílus” elnevezést igyekeztek használni a 19. századtól kezdve. Ez a „csúcsíves stílus” elnevezés kezdetben eléggé elterjedté vált, de ennek a stílusnak nem csak a csúcsív volt a jellemzője, hanem egy sokkal összetettebb jelenségről van szó. (Az építészetben pl. a csúcsív emellett hasonló mértékben jellemző a támív és a támpillér is). Ezért visszatértek az eredeti elnevezésre, a gótikára, és ma is ezt használjuk mint szakkifejezést. A román stílus elnevezéssel is ez volt a helyzet: az elnevezés Arcisse de Caumont (1802–1873) francia archeológustól származik, és általában a Római Birodalom területén kialakult latin (római) új népek művészeti stílusára vonatkoztatták.

A gótikus stílus elemei hosszú fejlődés eredményei, minélfogva a gótikus stílus korszakát különböző szakaszokra kell felosztanunk, de még így, ezeken a korszakokon belül is meg kell jegyeznünk, hogy az egyes fejlődési szakaszok a különböző országokban nem egyidejűleg alakultak ki. Mindazonáltal a fejlődés érzékeltetésére a gótikus stílusnak három szakaszát szoktuk megkülönböztetni, a fejlődésnek franciaországi fejlődését véve alapul: a.) korai gótika (1140–1200); b.) érett gótika (1200–1300); c.) kései gótika (1300–1500).

A többi országban kisebb-nagyobb eltolódással szintén ezeket a fejlődési szakaszokat különböztetjük meg. Angliában a fenti beosztásnak bizonyos fokig megfelelő, de sajátos fejlődési szakaszok szerint a következő hármas felosztást találjuk: a.) korai angol (*Early English*); b.) díszített stílus (*Decorated Style*); c.) függőleges stílus (*Perpendicular Style*).

Általánosan elfogadott tény, hogy a gótikus stílus tulajdonképpen a román kori stílus továbbfejlesztése. Az első sajátos stíluselemek, melyek a gótikus építészeti stílust megkülönböztetik a román koritól szerkezeti elemek, vagyis a boltozás és támasztér-rendezés kérdéseit érintő problémák. A román kori és a gótikus stílusnak a kapcsolatát azonban érzékelhetjük abból a szempontból is, hogy ezek együttesen pl. a ciszterciták építészeti stílusát adják.

2. A gótikus építészet jellemzői. A gótika épületigényei ugyanazok, mint a római korban. Továbbfejlődnek a lakóházak, várak és várkastélyok, a városkép és a középületek. A falvakban a kisnemesek vagy gazdagabb parasztok *udvarházak*at emelnek. A katedrális a teremtés ismétlése, utánzása, míg Isten az *Architectus Mundi*, azaz a világ építőművésze.

Jellemző a vázszerkezet, a boltozatok oldalnyomásának ellensúlyozására épített tagozatok: *támpillérek, támívek* (tehercsökkentő építészeti elemek), *fiatornyok*, fiálék (kisméretű, négy- vagy nyolcszögű toronytestből és piramistetőből álló tagozat, egyben díszítőforma). A *csarnoktemplom*ban a mellékhajókat a főhajóval egy magasságra boltozzák, míg a *teremtemplomok* nagy tömeg befogadására alkalmas, egyetlen térből álló templomok.

A huszártorony: a tetőgerincen, gyakran a négyzet felett ülő (a hosszház és kereszthház találkozásánál), de az alaprajzzal közvetlenül össze nem függő torony; térlefedés: boltozással történik; boltozatok: *csúcsíves keresztboltozatok* vagy *csillag, háló, legyező*, illetve *tölcsér alakúak*; a szentély: *sokszög alakú kórus, kápolnakoszorú* vagy *kóruskörüljáró* veszi körül; mérműves (kőrácsos) ablakok; *rózsaablak* (küllőosztás) kör- és csúcsíves idomok, később *halhólyag-* vagy *lángnyelvmotívum*; gyámköves ajtók, *függönyíves ablakok* (nyelvmotívum); bélletes kapuzat, a pillér és az

oszloptörzs nem sudarasodik; mintás (*mustrás*) festés; ívformák: csúcsív, szamárhátív, függönyív, Tudor-ív (tyudor-ív); vízköpők: a tetőről lecsorgó csapadéknak a faltól való távoltartására kőből faragott, szájukat kitátó fantasztikus állat- vagy ember alakú szoboralakok; vimperga: meredek, háromszögű díszoromzat az ajtók, ablakok felett, élükön kúszó levelek (*krabbék*); a főhajó és mellékhajó találkozásánál, az árkádsor és az oldalfalazat felett a fal lazításaként megjelenik az *árkádos trifórium* (háromosztású nyílások), *gádorfal*; az oldalkarzat, majd a *trifórium lassan összeolvad az egyre növekvő méretű ablaksorral*.

A reneszánsz előfutárai Itáliában a 14. században (trecento = az 1300-as évek itáliai művészete) az Alpoktól északra, egy évszázaddal később jelennek meg. A falfestészet mellett mind nagyobb szerephez jut a táblaképfestészet.

Az 1400-as évek egységes művészi formanyelvét internacionális gótikának nevezzük. Jellemzői: *lágy festőiség*, amely elsősorban a drapériák redőinek dekoratív ritmusában fejeződik ki; *finom vonalvezetés*; *ritmikus mozgás*; a nép alakjainak *idilli ábrázolása*; *pontosságra törekvő, részletező hűség a természethez*. Új képtípusként jelenik meg a magánájtatosságot szolgáló kultuszkép (*Vir dolorum* = Fájdalmak férfia; *Gnadenstuhl* = Atyaisten ölében Jézus; *hortus conclusus* = angyalokkal, szentekkel körülvett Mária, fallal elzárt virágoskertben).

Üvegfestészet: a bizánci közvetítésű antikvitás elemei tovább élnek: *bő drapériák, karcsú alakok*, a *vonal szerepe hangsúlyos*; *térjelzés oszlopos árkádokkal, indás-leveles ornamentikák* stb. Az üvegfestmények témái az Ó- és Újszövetség párhuzamos (tipológiai) ábrázolásai. A templomtérben az üvegablakok *tüzes fényszínei* misztikus fénnyel ragyognak, *síkszerűek, monumentális hatásúak*, fokozzák a belső térélményt. Pl. Hildesheim: *Szent Mihály-templom üvegablakai* (1230–1240), St. Denis: *az apátsági templom üvegablakai* (1440-es évek).

További jellegzetes elemek:

- falképek: a freskó nedves vakolatra, a szekkó száraz vakolatra festett falkép;
- táblakép-olajfestmény;
- szárnyas oltárok, kódexillusztrációk;

– miniatúraművészet: az *arany háttér fokozatosan kiszorul*, a *környezet* előbb jelszerű, majd *valódi teret* ábrázol. A jeleneteket a 14. században *állatokkal, növényekkel, groteszkekkel* (fantasztikus növényi és állati alakzatokból alkotott díszítés) díszítve keverik. Gyakori a *hónapábrázolás*. A 14-15. században szoros összefüggésben áll a *miniatúrafestészet a táblaképfestészettel*.

3. A gótikus templom. Nyugat-Európában a 12–15. században a gótikus stílus uralkodik. Szokás még csúcsívesnek is nevezni a félköríves záródások helyett csúcsívesre változó stílust. Mivel a fedélszék és a mennyezet terhét a boltozatok hevederei és bordái, a támpillérek, féloszlopok és gyámívek veszik át – függetlenül attól, hogy tégla vagy kő az építőanyag –, a megnövekedett nyílászárók, s az emiatt nagyobb mértékben beáradó fény díszesebb, bonyolultabb belső berendezésű templomok építését teszi lehetővé. Míg a korábbi stílusban a hosszúság és a szélesség volt az alapvető, addig a gótikában a magasság válik uralkodóvá.

A templomok bejárata nyugatra nyílik, felette egy vagy két toronnyal szentélyük keletre néz, rendszerint sokszögzáródású, a főhajóra merőlegesen pedig kereszthajó – akár több kereszthajó is – található. A torony vagy tornyok aljában van a csúcsíves, befelé szűkülő – mérműves – főkapu. A viszonylag vékony falak épségét a boltozatok bordái és hevederei, a mellékhajók feletti támívek és a mellékhajók támpillérei hordozzák. A falakat hatalmas, kőrácsos ablakok törik át. Rajtuk gyakran üvegfestmények vannak. Ugyancsak ólomkarikás üvegfestmény van rendszerint a torony vagy tornyok alatti falon levő, kör alakú rózsaablakon.

A templom szentélyében a papok számára ülőhely, a hajóban a tehetősebb hívek számára padok, stallumok, vannak. A püspöki székeket az oltár mögött vagy annak egyik oldalánál, a fal mellett helyezik el. A főoltár a szentélyben van.

A falakat festményekkel díszítik, bibliai és a szentek életéből vett jeleneteket ábrázolnak. Erdélyben Sepsikilyénben, Darlacon (Szent Kristóf) a külső falakon is találtak képeket.

Keresztelőkút és sekrestye egészíti ki a templomokat. A keresztelőkút helyettesíti a korábbi keresztelőmedencét – elterjed a gyermekkeresztelés –, a sekrestyében tárolják a templom működtetéséhez szükséges tárgyakat.

Kezdetben a gótikus templomok nagy része bazilikális. Ebből alakul ki az ún. csarnoktemplom (amelyben a mellékhajók és a főhajó egymagasságú, pl. a kolozsvári Szent Mihály-templom). A koldulórendek hatására és a falusi kistemplomok példájára a későbbiekben nem osztják többé hajókra az épületet (pl. a mai kolozsvári Farkas utcai református templom).

Temetkezni – ha a halott elég módos vagy rangos volt – a templomba, a vértanú vagy a szent ereklyéihez közel temetkeztek, kriptába – mivel kevés hely állt rendelkezésre, a padló alá és a falak mentén is temetkeztek. Mivel a vártemplomok körüli temető – a *cinterem*, a lat. *coemeterium* 'alvóhely' – szűk volt, megtörtént, hogy a korábban eltemetettek csontjai felszínre kerültek. Ilyenkor a templom melletti *csontházban* (*karner*, *ossarium*) helyezték el őket.

4. A gótikus templom liturgikus tere. A következőkben a gótikus dóm hosszanti terének mélybe nyúló, kiemelt és magasba törő kórusának és annak lezáródását képező oltárnak teológiai-liturgiai értelmezését szeretnénk közelebb hozni. Ebben a téralkotásban és térlezáródásában ugyanis Jézus Krisztus jelenlétének egészen sajátosan új szemlélete áll előttünk.

Melyek azok a sajátos vonások és hangsúlyos részek, amelyek az ókeresztény bazilikát, a román kori templomot és a gótikus dómot összetéveszthetetlenül jellemzik és megkülönböztetik egymástól?

Az ókeresztény bazilika lényegét és központi helyét az apszis képezi. Az oltár (úrasztala) itt még az apszis kezdetén (előtte) áll. A román kori templom legsajátosabb része a portálé (kapuzat, a nyugati főbejárat) mint az ítélet helye, mint Istennek ebbe a világa való betörésének kifejezésre juttatása.

A gótikus dóm központi helye az oltár, amely most már nem az apszis előtt áll, hanem a hangsúlyosan meghosszabbított, a gyülekezeti

térnél magasabb szinten álló, felfelé törő kórusrész végében. Az oltár a gótikus templom liturgikus terének vége, lezáródása, célja és értelme, lényege. Utána semmi sem következhet, mintegy teret lezáró „fallá" válik.

Ennek a gótika korában tapasztalható fejlődésnek, hangsúlyáttételnek teológiai-dogmatikai és liturgiai háttere és indoka van: a.) a *transsubstantiatio* dogmájának kialakulása; b.) az *elevatio* liturgikus aktusának kialakulása.

A transsubstantiatio dogmájának kialakulása a 9. századra nyúlik vissza, és lezáródása a IV. lateráni zsinaton történik 1215-ben. Maga a fogalom a 12. században születik meg. (Franciaországban, a Tours-i Hildebert és az autuni Stephanus használják először. Halálozási évük 1134, illetve 1139.) Az úrvacsoratan alakulásában ez a dogma azt fogalmazza meg, hogy a kenyér és a bor szubsztanciálisan átváltozik (trans-substantiatio) Krisztus testévé és vérévé, mégpedig a szereztetési igék recitálása alkalmával („ez az én testem", és „ez az én vérem"). Ez az átlényegülés végérvényes: az ostyában a feltámadt Jézus Krisztus teste van jelen és marad jelen a mise lezáródása után is. Sőt: az ostyában a teljes Krisztus (teste és vére) van jelen, a hívő és hitetlen egyaránt őt veszi magához. Az átlényegülésnek és a jelenlétnek ez a dogmája jelentős liturgiai és építészeti (téralkotási) következményeket vont maga után.

Ez a középkori dogmatikai tanítás, ami földrajzilag Franciaország területén, szorosabban véve Île-de-France, Clairvaux, Prémontré, Chartres és Autun környékén alakul ki, és Aquinói Szent Tamással éri el csúcspontját. A francia földön kialakult tanítás hazai területen érzékelteti hatását a templom belső terének kiképzésében és a liturgiában. Minden arra irányul, hogy Jézus Krisztus valóságos jelenlétét felismerjék, megtapasztalják az úrvacsorában és a hosszúra megnyújtott kórusrészben. A következő latin szöveg érzékelteti az így kialakult tanítást: „Totus in toto, totus in qualibet parte, sanctissima extra usum" (teljességgel az egészben, teljességgel minden egyes részecskében, a legszentebb jelen van az úrvacsorában való részesedés nélkül).

A középkori vallásos ember mindezt nemcsak szimbolikus valóságában, hanem érzékszerveivel is meg akarja tapasztalni: látni akarja, mégpedig nem akárhol, hanem a templom legszentebb helyén.

Így alakul ki a hosszantilag megnyújtott liturgikus tér, a kórusrész önállósulása és az oltárnak a templom legvégső és legmagasabb pontjára való elhelyezése, mintegy perspektivikus középpontban, annak érdekében, hogy minden egyes hívő láthassa az oltáron végbemenő misztériumot. Ez a háttere annak az egészen újnak, ami a templom belső terének kiképzésében létrejött.

A hosszanti tér túlzott megnyújtását szemlélhetjük az angliai gótikában. Egyik példája a kórusrész túlzott meghosszabbításának: Anselmus, Canterbury érsek lebontatja az alig befejezett katedrálisának kórusrészletét, és újjáépítésekor annyira meghosszabbítatja a kórusrészt, hogy a templom kereszthajója a templom közepére kerül. Ennek a túlméretezésnek egy másik példája a Salisbury katedrális.

A gyülekezeti tér ezzel megrövidül a teljes hosszanti térhez viszonyítva. A gyülekezet azonban nemcsak a belső tér viszonyában kerül háttérbe, hanem képletesen szólva is: szinte eltűnik, jelentéktelenné válik, mert a misézõ pap kerül a középpontba, aki a miseáldozatot bemutatja. A hosszanti térnek ez az irányítottsága mintegy magával ragadja a híveket, tekintetüket az egyetlen középpontra irányítja: az oltárra, hogy láthassák, amikor a misézõ pap az átlényegült ostyát felmutatja (*elevatio*).

Az elevatio a misének a csúcspontja: amikor a miseáldozatot bemutató pap a „hoc est corpus meum” szavakat mormolva (*murmurare*) az átlényegült ostyát tartó paténát és a „hic est calix sanguinis mei” szavak mormolásával a kehelyben lévő átlényegült bort magasba emeli. Ezalatt a hívek térdre borulnak, és így imádják az előttük a kenyér és a bor színében megjelenő feltámadt Krisztust.

A „megmutató magasba emelés”, az *elevatio* liturgiai gyakorlata még nincs ezeréves sem, bár kimutatható, hogy egyes helyeken – magánkezdeményezésképpen – már a 8. században gyakorolták. Csak az 1200-as években vált általánossá, sőt a mise liturgiájának ez lett a csúcspontja. Az eucharisztikus kegyesség az eucharisztikus Krisztust látni akarja. Párizs érseke, Sully-i Odo írja, hogy „a szereztetési igék mondása után a pap felemeli az ostyát, hogy mindenki láthassa” (*tunc elevent eam ita quod possit ab omnibus videri*) (1196–1208).

Aki az átlényegült ostyát, az eucharisztikus Krisztust látta, az lelkileg megigazult. Ennek az eucharisztikus kegyességnek a gondolata, a transsubstantiatio dogmája nemcsak a liturgikus tér alakulását és a liturgia formáját befolyásolta, hanem más változásokat is hozott. Az átlényegült ostya tulajdonságát a mise után is megőrzi, amint ezt már láttuk. Ennek következtében a további módosulások: a.) tabernákulum kialakulása, b.) a monstrancia, c.) a szentségimádás.

A *tabernákulum* (oltárszekrény, szentségház) az oltárba épített szentségmegőrző szekrény, két kis ajtóval, mely lezárható. Hagyományosan úgy helyezték el, hogy a figyelem rá irányuljon. Kis örökmécses ég előtte, mely Krisztus állandó jelenlétére utal. A gótikában külön építményt, szentségházat építettek a szentelt ostya tárolására, amely látható helyen, de főként a szentélyfal mellett volt. Ez talapzaton, szabadon álló kecses építmény gazdag oromzattal rendelkezett, és akár a 28 métert is elérhette, pl. Ulm-i székesegyházban lévő. Erdélyben egyik legszebb, fennmaradt példája a szászsebesi templomban látható. Csak a tridenti zsinat után helyezik az oltáron lévő tabernákulumba a szentelt ostyát.

A *monstrancia*: szentségtartó, melyben az átlényegült ostyát tartják, és amelyet a tabernákulumban helyeznek el. Az eucharisztia ünnepélyes megmutatására szolgáló edény, amelyben csiszolt kristályon vagy egyszerű üvegen keresztül látható egy holdsarló alakú csíptetőbe fogott szentostya. Ünnepélyes szentségkitételre vagy körmenet alkalmával használják. A magyar elnevezése: Úrmutató vagy szentségmutató.

A *szentségimádás*: istentiszteleti áhítat keretében az átlényegült ostyát a monstranciában az oltárra helyezik. Az eucharisztikus kegyesség így imádja az ott jelenlevő eucharisztikus Krisztust.

Az ostyának a „nézése", „látása", imádása egyre erőteljesebben érvényesül a *communio* rovására. A valóságos communiót a „lelki communio" váltja fel. Az *elevatio* után következő tényleges communió (áldozás) előtt sokan el is távoztak a miséről. Ők részt vettek a „lelki communióban".

A meghosszabbított kórusrész most már teljesen új és külön része a templomnak. A kereszthajó a latinkereszt függőleges szárának közepére kerül. Erre az architektonikus változásra csak a *transsubstantiatio* dogmájának és az *elevatio* liturgiai gyakorlatának kialakulása után került és kerülhetett sor. Az oltár így elfoglalja a prédikáló püspök katedrájának a helyét. A katedra – szószék – kikerül az apszisból, az igehirdetés központi mozzanatát a központba került áldozati oltár – a miseáldozat helye – foglalja el.

A retabulum (oltárfal, oltártábla). Amint láttuk, az oltár válik a liturgikus tér végévé, céljává, értelmévé. Itt lezáródik a tér. Ezt juttatja kifejezésre még hangsúlyozottabban az oltár mögé és fölé helyezett tábla vagy fal, melyet retabulumnak (magyarosan retablónak) neveznek. Mögötte nem következhet semmi a térben, így nyilván a püspök prédikáló széke sem. Ez a püspöki katedra különben már a Karolingok korában elkerül eredeti helyéről, az apszis középső és legmélyebb pontjáról, és az oltár jobb oldalán foglal helyet.

A „végső pont, cél, lezáródás” stb. jellegnek megfelelően csak a főoltárnak volt retabuluma, a mellékoltároknak nem. A mellékoltároknak nincs térlezáró, végső cél jellegük.

A retabulumból fejlődött ki az ún. szárnyas oltár. A szárnyas oltárok kialakulásánál inkább művészi elgondolások érvényesülnek. A szárnyas oltárok fejlődésének és teológiai mondanivalójuk gazdagságának csúcspontját az isenheimi szárnyas oltárban érik el. Főképpen német nyelvterületen és vonzáskörükben terjedt el, amelyeket hétköznapokon és bűnbánati napokon becsuktak, ünnepeken pedig kinyitottak.

A retabulum motívumain ugyanazokat fedezzük fel, amiket az ókeresztény bazilika apszisán vagy a román kori templom portáléján: Krisztusnak a jelenlétét. De itt most nem az apszison, nem a portálén, hanem az oltár tábláján, a retabulumon találkozunk vele. Az oltár így még hangsúlyozottabban az eucharisztikus Krisztus trónusává válik.

A sajátos eucharisztikus kegyességnek (dogmának és liturgiának) következtében maga az áldozati oltár egyre kisebbé vált az oltár hátsó felépítményéhez (a retabulumhoz) viszonyítva, mely egyre nagyobb és

díszesebb méreteket öltött. Hasonlóképpen maga az áldozati cselekmény is egyre jobban háttérbe kerül, és a hívek számára egyre inkább az imádat áhítata válik fontossá – nem a liturgiai esemény, hanem a glorifikáció misztériuma kerül előtérbe. De ez már a további fejlődéshez tartozik, és a barokk templom és liturgia keretébe visz bennünket.

5. Prédikáció és kolduló szerzetesi rendek, ill. a szószék sorsa. A püspöki trónus megtartja az apszisban elfoglalt főhelyet a Karolingok idejéig – tehát az oltár mögött foglal helyet. Azután azonban az oltár mellé kerül, sőt a szentélyt a kórusrész elejére helyezik. Ilyen kőtrónusok maradtak fenn Franciaországban (Lyon, Avignon) és Németországban is (Mainz, Augsburg). Sőt egyes emlékek szerint a gótikus kölni dómban a katedra eredetileg a főoltár mögött állott – ezek azonban kivételnek számítanak. A főoltár sajátos fejlődésével – a transsubstantiatio dogmája és az elevatio s az ezzel kapcsolatos liturgiai gyakorlat következményeképpen – a szószék egyre mostohább körülmények közé kerül, sőt a nem püspöki székhelyeken teljesen el is tűnik.

A szószék sorsát a sákramentum és prédikáció viszonyáról vallott dogmatikai elmélet és liturgiai gyakorlat határozza meg. A prédikálás klasszikus kora a 8. században kezdődik. Az ezeréves „fejlődés” következtében a prédikáció (*homília*) egyre inkább elhalványul, jelentéktelenné vagy éppen fölöslegessé válik, s így a szószék is átadja helyét az eucharisztiának mint miseáldozatnak, és ezzel a főoltárt helyezik a középpontba.

Azonban Jézus Krisztusnak az igehirdetésben való jelenléte csak egy bizonyos ideig kerülhetett háttérbe. Ennek bizonyítéka a prédikáló és kolduló szerzetesrendek tevékenysége a 13. században, ami a téralkotásban is érzékelhetővé válik. Különösen a dominikánus és a ferences szerzetesrendek tevékenységét kell kiemelnünk, amelynek középpontjában a lelkigondozás, a bűnbánatra való felhívás, gyóntatás és a prédikáció állott. Igehirdetésük nem annyira istentiszteleti, kultikus prédikáció, mint inkább missziós igehirdetés. Az ő munkálkodásuk

nyomán jön létre a prédikációs istentisztelet vagy paraliturgikus gyakorlat. Ezt integrálja tulajdonképpen majd későbbiekben a reformáció.

Szintén említést érdemel az *pestisszószék* (németül Pestkanzel) – ezek szabadtérre néző, sokszor a templom külső falára ragasztott vagy onnan nyíló szószékek, ahonnan szabadtérre prédikáltak. Az ilyen szószéknek Erdélyben is vannak nyomai szász evangélikus templomokban, pl. Keresztényszigeten (Grossau/Cristian), ill. Segesváron.

A belső téralkotásba végeredményben nem hoztak újat, hiszen ott voltak a román kori templomok közül azok, amelyeknek nem képezték ki a meghosszabbított kórusrészét, vagy éppen nem is volt kórusrészük.

A szószék elhelyezésére két megoldást alkalmaztak: vagy a diadalív alatt egyik sarokba, vagy a gyülekezeti térben valamelyik pillérre helyezték el. Meg kell említenünk a térképezésnek sajátos jelentkezési formáját, a *szentélyrekesztő*t, egy rácsos falat, mely két részre osztja a templom belső terét: kórusrészre és gyülekezeti térre, és ezzel az egész liturgiai gyakorlatot is két részre különítik el. A kórusrészben a sajátos eucharisztikus miseáldozat liturgiája, míg a gyülekezeti részben a prédikációs istentisztelet megy végbe. Az ókeresztyén egységes liturgia így két külön istentiszteleti részre bomlott: prédikációs istentiszteletre és úrvacsorai istentiszteletre.

Sajátos téralkotási formája ennek az időszaknak a csarnoktemplomok megjelenése. Igaz, hogy a főoltár itt is a középpontban van, de már nincs „térelzáró" funkciója. A gyülekezet körüljárhatja mind a földszinten, mind az emeleten kiképzett karzaton. A szószék pedig a gyülekezeti tér központjában van az egyik központi pilléren.

Neves gótikus templomok

Franciaország
Apátsági templom – Saint Denis (1137–1150)
Székesegyház – Sens (1140 k)
A Notre-Dame-székesegyház – Párizs (1163–1245)
Székesegyházak – Chartres (1194) és Laon (befejezve 1225 k.)
Reims és Soissons dómjai (1212), Nantes káptalani temploma, Chalôns-sur-Marne plébániája
Székesegyházak – Bourges (1195–1324), Reims (1210–1299), majd Rouen (1200 u.), Bayonne, Amiens (1220–1269)

Székesegyházak – Beauvais, a párizsi Sainte-Chapelle, Tours, Troyes, Vienne, Coutances, Bayeux, Lisieux
Pápai palota – Avignon

Német-Római Szent Birodalom
Boppard és Sinzig templomai, Köln, a Szent Gereon-templom, Bamberg, Naumburg, Magdeburg, Limburg an der Lahn, Halberstadt
Szent Erzsébet-templom, Marburg; Liebfrauenkirche templom, Trier (1235–1350 e.)
Székesegyházak – Strassburg, Köln (1275–1438, sőt Köln –1880)
Székesegyházak – Magdeburg, Halberstadt, Freiburg, Regensburg, Xanten, Breslau, a Bad
Wimpfen-i kolostortemplom (1250 u.)
Szent Márton-templom, a kórház temploma – Landshut

Ausztria
Szent István-templom – Bécs (13–16. sz.)

Itália
Assisi ferences kolostortemploma (1228)
Bologna ferences temploma
Milánói székesegyház

Anglia
Székesegyházak – Canterbury (1174), Wells és Lincoln (1192), Southwark
A rochesteri szentély
Székesegyházak – Salisbury, Exeter, Lichfield, York, Gloucester, Winchester (13-15. sz.)

Magyarország
A budai Mária-templom
A budai klarisszák kolostora és temploma, a Szent Péter-plébániatemplom, az esztergomi, nagyváradi székesegyházak átépítése stb.
A budai Nagyboldogasszony-templom és a domonkosok templomának átépítése (1225–1269)

Erdély
Farkas utcai református templom, Szent Mihály-templom – Kolozsvár
Szent Bertalan plébániatemplom, Brassó
Cisztercita apátság, Kerc
Domonkos rendi kolostor (ma Ferences), Kolozsvár
Fekete templom – Brassó

Irodalom

Képanyag:
https://rt.ubbcluj.ro/muveszettortenethez-kepanyag/I/G%c3%b3tika/

Duby, Georges: *A katedrálisok kora.* Művészet és társadalom 980–1420. *Egyetemi Könyvtár*. 1998.

Jantzen, Hans: *Francia gótikus székesegyházak*. Corvina, Budapest, 1989. 145–179.

Koch, Wilfried: *Építészeti stílusok*. Budapest, 1997. 146–176.

Szentkirályi Zoltán – Détsy Mihály: *Az építészet rövid története*. Budapest, 1994.129–147.

Toman, Rolf: *Gótikus stílus. Építészet, szobrászat, festészet*. Vince Kiadó, Budapest, 2001. 300–371.

VII.
A REFORMÁTUS TEMPLOM

A reformáció templomépítészete arra irányult, hogy az előző korok művészetétől elhatárolódjon. Az első évtizedek a sajátos egyházművészeti formának a megtalálásáról szóltak. Az egyházi vezetők zsinatokon folytattak a témában vitákat, s közel száz évnek kellett eltelnie, amíg a református templomok elnyerték sajátos arculatukat. Kezdetben az elvett középkori templomokat alakították át, míg a saját templomépítés csak a 18. században kapott nagyobb lendületet. A református templomtér kialakulásának folyamatát tekintjük át röviden és a továbbiakban kiemelünk néhányat a zsinati végzésekből, amelyek meghatározóak voltak a kanonikus templom és belső tér szempontjából. Ezekből is kitűnik, hogy helyzettől függően néha radikális változásokat szerettek volna elérni a reformátorok, máskor pedig megelégedtek liberálisabb megközelítéssel is.

A beregszászi zsinaton 1552-ben a következő hangzott el: „[...], hogy a már eltávolított oltárokat újra felépítsék, ott pedig, ahol még elhordva nincsenek, sőt még a hallgatók makacsul kívánják azok megtartását, utasítják a lelkészeket, hogy nyugodt lélekkel használhatják ugyan asztal helyett az oltárt; azonban e tárgyról helyesebb értelmet csepegtessenek folyvást hallgatóikba." Az óvári zsinat (1554) a következő döntést fogalmazza meg: „Az oltároknak és képeknek lerontása törvényhatóságoknak, s nem az egyházi szolgáknak kötelessége, ha csak azt nekik a felsősség hivatalosan meg nem hagyta, mert az oly egyházszolgák a hatóság teendőjébe avatkoznának."

Említésre méltó a szebeni zsinat 1557. január 13-án hozott határozatának 4. pontja: „Rendeljük, hogy a templomokból minden mesés képeket ki kell hányni, a történelmieket pedig meg kell tartani." A

dokumentum nem definiálja, hogy mit ért mesés, illetve történelmi képen. A „mesés" szó feltehetően a szentek, mártírok legendáit jelenthette, tehát olyan jelenetekre utalhatott, amelyek nincsenek a Szentírásban.

Az 1559-es marosvásárhelyi zsinat nem minden képet javasol megsemmisítésre: „Rendeljük, hogy a templomokból minden mesés képeket ki kell hányni, a történelmieket pedig meg kell tartani." A lutheránus és a kálvinista irányzat 1562-ben történt szakítása után első ízben az 1562-es Debrecen-egervölgyi hitvallásban fejtették ki a református álláspontot *A kegyesek templomairól* című fejezetben. „A kegyesek templomainak, legyenek bár azok fából avagy kőből építve, mindenütt fényűzés és babona nélkülieknek kell lenni. Ne legyenek azokban bálványok, botrányos képek és festmények, hamis tantételek és szertartások és az Isten igéjével ellenkező emberi hagyományok. Mert valamint a választottak az Úr templomai, s nincs semmi közük a bálványokkal, úgy a templomok is, melyek a nyilvános összejövetel helyei, nem foglalhatnak magokban bálványokat és bálványozási festéseket."

Ennek a hitvallásnak az alapvetését fejlesztette tovább a debreceni alkotmányozó zsinat 1567-ben, amely az összmagyar reformátusok vallásosságára volt hatással. Ezen a zsinaton foglaltak állást az oltárokkal, szobrokkal, képekkel, egyházi felszerelésekkel, öltözettel, hangszerekkel és harangokkal kapcsolatban, és külön rendelkeztek a világi rendeltetésű képekről is: „A művészek által polgári haszonra készített világi képeket helybehagyjuk." „A Pápa miséjekre rakott templomot is, harangot is megtarthatyák az hivek. Első, mert nem imátták a kőfalat, az harangot. Másik oka, Isten sem tiltotta meg a formáját, sőt csenáltatott, akkinek példájából csenáltok a templomokat az irás azt mongya, hogy a Salamon templomából csak az oltárokat, képüket, abusust, rútságot hánták ki, Josafát, Ezekias, Josis idejében, a templom helyén maradt." A katolikus templomokban a miséhez kapcsolódó „dekoratív kellékeket" kifogásolták csak, az anyagot, az alakot és az ebből kibontakozó művészetet nem. A templomokból eltávolították azt, ami a misére emlékeztetett, ami tulajdonképpen a katolikus hit lényegét jelentette. Magát a templomot pedig „tisztának" nyilvánították, és minden előítélet nélkül birtokba vették.

A templomok „megtisztítása” nem minden konfliktus nélkül ment végbe. Példa erre az 1553-as soproni országgyűlés, ahol szokatlanul erélyes hangon fenyegették meg a „templomrombolókat, a szentképek összetörőit és megégetőit, bár ki nem mondottan, elsősorban nyílván a helvét irány erőszakosabb híveit”. A protestánsok érzékelték és tudták, hogy a templomtisztítás legalizálása feszültségeket hozhat. Ezért is mondják ki már az 1554-es óvári zsinaton, hogy az oltárok és képek eltávolítása a törvényhatóságok és nem az egyház feladata. A reformátussá alakított templomok korabeli állapotát rekonstruálni szinte lehetetlen, hiszen a megtisztítással együtt járó módosítások mellett, a háborúskodás rongálásaival, a modernizálás címén végzett átépítésekkel éppúgy számolhatunk, mint a templom birtoklásáért folyó küzdelem változtatásaival. A katolikus liturgia igényeit kielégítő keletre tájolt, szentélyes hosszanti tereket átalakították, *centralizálták*.

1. A szószék és az úrasztala. Legtöbb helyen a szószék a hajó északi falára vagy többhajós templom esetében annak egyik pillérére, oszlopára, több esetben pedig a szentélyt es a hajót elválasztó diadalívre került. A szószék előtti teret szabadon hagyták az Úr asztala számára. A berendezés e két legfontosabb liturgikus eleme köré szervezték a padokat, karzatokat. A hosszanti térnek az ilyen igényű centralizálása mindenképpen következmény, és nem a református liturgiára szabott elvszerűség. A templom gyülekezőhely, erődítmény és a menekülés helye lehetett. De hozzá és köré szerveződött a település élete, így egyben a legfontosabb középületté vált. A Mt 21,13 alapján: „Az én házam imádságnak háza” református megközelítésben mint liturgikus tér csak akkor „él”, amikor benne a gyülekezet istentiszteletet tart.

A legtöbb református templomot kettősség jellemzi: a tömegalakításuk a katolikus templomok archetípusát utánozza, és *longitudinális jellegű*, míg a belső terük használata általában – középkori hagyományként a hajó egyik hosszfalának közepén elhelyezett szószék körül elrendezve a padokat – *centrális jellegű*. A külső tömeg hossztengelye és a belső tér berendezésének az úrasztalára és a szószékre irányuló

tengelye általában egymásra merőleges. Így tehát hosszházas templomokat használtak központi funkcionális elrendezéssel.

A 18-ik században esetenként, üldözött vallásként, a reformátusoknak is a templomépítésben korlátozásaik voltak: pl. homlokzata az utcavonalra nem nézhetett, tornyot nem építhettek, a templom alapterülete meghatározott volt, stb. Ez utóbbi miatt a református templomoknak – az evangélikusokéhoz hasonlóan – elmaradhatatlan tartozékai a karzatok, néha több szintben egymás fölött. Ez férőhelyek tekintetében az alapterület megnövelését jelentette.

A reformátusok azért építettek külső tömegében hosszházas templomokat, mert a türelmi rendelet után presztízskérdés volt számukra, hogy a katolikus templomokhoz hasonló épületeket építhessenek, amivel bizonyíthatják egyenrangúságukat, s így a középkorból eredeztethető, hosszházas, homlokzati tornyos templomtípust vették át és éltették tovább. Ehhez a szimbolikus üzenethez annak árán is ragaszkodtak, hogy így egészen más térhasználat valósult meg e templomokban, mint amire annak idején e térforma létrejött.

Mivel kezdetben minden figurális ábrázolás tiltott volt, kivételt képezett a szószék koronáján (hangvetőjén) gyakran elhelyezett, a fiait a saját húsával etető pelikán mint az egyház szimbóluma. Ezt a későbbiekben is megtartották.

A liturgikus tér két meghatározó eleme: a *szószék* és az *úrasztal*. Utóbbi minden esetben körüljárható, esetenként korlát veszi körbe. Itt a korláton, vagy az úrasztal közelében egy állványon van a keresztelésnél használt tálca és kancsó. Keresztelőkutat nem építenek, ritka esetben a korábbról meglévőt használják. Az asztal mögött vagy mellett, központi helyen van a kiemelt szószék: vagy a templom hosszanti, vagy a keresztirányú tengelyében. A szószékhez kapcsolódik, néha annak feljárójával egybeépülve készül a baldachinos *papi szék*. Ennek mintájára, de a szószék másik oldalán a presbiterek (gyülekezeti tanács elöljárói) részére is hasonló kiemelt padokat építettek. A reformáció első évszázadaiban a különböző hangszereket is eltávolították a templomból, majd a 18. században az orgonát fokozatosan ismét használni kezdik az énekek kíséretéhez. Az orgona a karzaton van

elhelyezve, és nélkülözhetetlen szerepet játszott a gyülekezeti énekek kíséretében. Mind a földszinten, mind a karzatokon a padokat úgy helyezték el, hogy azok központosan a szószék irányába néztek.

2. Az éneklőszék. A protestáns templomokban jelentőssé váltak az éneklőszékek, s majd a 18. századtól az orgonák. A református és unitárius templomokban a templom piacán található volt egy könyvtartó állvány, amelyre a nagy énekeskönyvet tették. Ott volt a kántor helye, aki az énekeskönyvből elkezdte az éneket és vezette a gyülekezeti éneklést. Ennek a templomi bútornak a neve: *pulpitus, éneklőszék, éneklőpulpitus, éneklőoltár*. A református kántorképzés a 17. század második felétől datálható, akik az éneklőkántorok, pulpituskántorok voltak, az éneklőszékek „gazdái".

Az eredetileg is a református liturgia igényeire épült templomoknál kezdetben egyfajta bizonytalan útkeresés tapasztalható: vagy a szentély nélküli, két végén karzattal ellátott teremformát választották, vagy átvették a megszokott, szentély záródású „katolikus" templomtípust, s azt rendezték be saját igényeik szerint.

A református templomok centrális térigényének felismerése és tudatos alkalmazása nyomán kikristályosodott a *görögkereszt-*, a *latinkereszt-* és a *T alaprajzú* templom, valamint már a 17. századtól rendszeresen visszatérő *saroktemplom* típus.

1924-ben Paul Girkon teológus nagy általánosságban fogalmazta meg a protestáns templomépítészet programját: 1. A protestáns egyházépítészet nemcsak prédikáló helyet hoz létre, hanem építészeti szimbólum, azaz „épített ige". 2. A formális program olyan építészetet kíván, amely nem esetleges, és a korszak emberéhez sorsszerűen közel áll. 3. A liturgiai program a kultusz térprogramja. Az oltár csak egy irány az úrasztal felé, a másik irány azonos a centrális igehirdetési hellyel és a kereszt „alapkövével". Ezek a kérdésfelvetések is bizonyítják, hogy a protestáns templomépítészetnek saját törvényszerűségei vannak, és teológusok bevonása nélkül az építési feladat nem oldható meg.

Ravasz László püspök 1942-ben úgy nyilatkozott, hogy a református templom gyülekezeti hajlék, alapjában véve családi ház,

ahol a családfő maga Isten, bibliai tisztaságú, a szószék középen álljon és előtte legyen az Úr asztala, valamint a keresztelőmedence, jellemezze belső és külső világosság. Istentiszteletünk az evangélium tisztaságából következik, hogy templomaink fala fehér, semmiféle kép vagy ábrázolás benne nincs, festménynek, szobornak nyoma sem található benne. A református egyházban ma érvényes *Ágenda* a templom liturgikus teréről elég szűkszavúan nyilatkozik: „Az építés korára utaló és a tájjellegű sajátosságok mellett minden református templomra az a tudatos törekvés jellemző, hogy az igehirdetés és a sákramentum egyaránt középponti helyet kapjon, az Úr asztala és a szószék minden padból látható, a prédikáció pedig jól hallható legyen. Ezt a célt szolgálja a szószék, az Úrasztal és a padok megfelelő elhelyezése."

A reformátusnak hitt puritán, ezen belül fehér templombelső úgy tűnik, csak a 19. században vált általánossá, mert a reformáció első századaiban helyenként az oltárképeket bibliai idézetekkel, a szentély boltozatát pedig holddal, nappal és díszes keretbe foglalt szentírásszövegekkel festették ki. A 17. század közepétől a templombelsőket elborította a festett kazetta, amelyet az erdélyi virágos reneszánszként is emlegetnek. Ennek a virágzó kifestésnek, művészetnek az igénye nyilvánvalóan szinte azonnal jelentkezett, amikor a középkori figuralitás elvesztette nevelő, emlékeztető funkcióját. Mivel a kazettás mennyezetek emlékanyaga jelentős, ezért külön fejezetben foglalkozunk vele.

Irodalom

Guzsik Tamás: *Keresztény liturgiák építészete. III. rész: Nyugati liturgiák és építészetük az újkortól napjainkig*. http://www.eptort.bme.hu/doc/szakral/szakral3.html#16. (2021. január 23.)

Levardy Ferenc: *Magyar templomok művészete*. Budapest, 1982.

Lőrincz Zoltán: *„Tedd templomoddá, Istenem". Válogatás Árpád- és középkori eredetű református templomokból*. Budapest, 2002, Kálvin Kiadó.

Marosi Ernő: *Magyar református templomok*. In: Dercsényi Balázs (szerk.): Református Templomok. Budapest, 1992.

VIII.

AZ ERDÉLYI PROTESTÁNS TEMPLOMOK MENNYEZETFESTMÉNYEI[1]

1. Kálvinista képteológia. A reformáció több vonatkozásban az ősi egyszerűséget hozta vissza a keresztyénségbe. Kezdetben a templomok falán lévő freskókat lemeszelték, a templomok belső bútorzatát leegyszerűsítették. A reformátorok az imágót (képmást) mint imádás tárgyát kezelték kritikával. Többek között Kálvin az ószövetségi törvényre hivatkozva elzárkózik a képi ábrázolástól, a képteológiától azzal a kijelentéssel, hogy ez „nekünk nem használ”. Így a képigény és a képhez való viszony a későbbiekben nem épült be a protestáns teológiai rendszerbe. Ennek ellenére a reformáció századát követően úgy tűnik, hogy a képi ábrázolás a továbbiakban is foglalkoztatta a protestáns teológusokat.

A reformáció megerősödésének, intézményesedésének kora egybeesik a reneszánsz művészet felvirágzásával, s így nem véletlen, hogy e stílus honosodott meg a templomi építkezésében, díszítésében. Az újra felfedezett római ábrázolásokkal együtt a keleti eredetű és egyben népi szimbólumokat a humanista szimbólumrendszer foglalja egybe. Az új stílus megjelenése azt eredményezte, hogy a protestáns templomokban is fokozatosan jelent meg a fatáblafestészet, mely elsősorban a karzat mellvédlapjait és a mennyezet kazettáit díszítette képekkel. Természetesen felvetődik a kérdés, hogyan férhet össze a

[1] A fejezet alapjául szolgál az *Analógiák az erdélyi mennyezetfestmények és a katakombafreskók képteológiájában* című tanulmányom (*Studia Universitatis Babeş–Bolyai, Theologica Reformata Transylvanica* 2019/2. Cluj-Napoca. 259–278).

puritán kálvinista felfogás képtilalmával a mennyezetek allegorizáló-tipologikus színesen festett világképe. A merev kálvinista képtilalom a magyarázat arra, hogy kezdetben csak a virágdíszes kézművesség lendült fel, s olyan festett virágos ornamentika honosodott meg a magyar templomokban, amelynek motívumvilága a népművészetben található meg. Ez a díszítőművészet több mint 300 éven át uralta a magyar protestáns templomokat.

2. A kazettás mennyezetek eredete. Ha az európai építészeti hagyatékot vizsgáljuk, azt tapasztaljuk, hogy találunk festett kazettákat a gótikában, a román korban is, sőt az előképeket már az ókorban is megtaláljuk, a római Pantheonban, a forma- és motívumvilága pedig a katakomba festmények analógiája.

Az ilyen előzmények ellenére a művészettörténet a plasztikus kazettás térfedési módot a reneszánsz kor építészeti sajátosságának tekinti, mivel ebben a korban vált divatossá, és legszebb darabjai is ebben az időben készültek.

Erdélyben is a reneszánsz korában a térfedési módok közül a festett kazettás mennyezetek számítottak újdonságnak. Ritka használatának egyik oka, hogy Erdélyben nem voltak szakképzett, a készítési technikát ismerő mesteremberek.

Ismert tény, hogy szép festett, aranyozott, feliratos mennyezetek voltak a következő épületekben: a szentbenedeki kastélyban, ahol a nagyteremben reneszánsz virágmintával festett mennyezet volt. Vajdahunyadon és Keresden az úgynevezett „Aranyos palota”, illetve „a nappali torony bástya”, a gernyeszegi régi kastélyban (1754) pedig a Veres bástya „keresztbolthajtása” alatti vakolatpárkány volt virágmintás. A mikefalvi udvarház (1736) férfiszobájában a stukkós boltozat szintén virágmintás volt.

A kazettás mennyezetek előképéül a díszesen faragott és aranyozott itáliai reneszánsz táblafestészet, valamint a kazettás

mennyezetek szolgáltak; ezek minden esetben plasztikus hatásúak voltak. Az erdélyi festett mennyezetek legkorábbi darabjai a 16. századból maradtak fenn, amelyek az azóta elpusztult budai királyi vár festett mennyezetű templomának berendezését és formakincsét utánozták. A 16. században öt templomban találunk ilyen mennyezetet: a gogánváraljai (1502–1510), a homoródszentpéteri (1520), az ádámosi (1526), a miklóstelki (1532) és a vasasszentegyedi (1543) templomban. A történeti források alapján elképzelhető, hogy 1499-ben a magyarsárosi – későbbi unitárius – templomban is létezett egy festett mennyezet.

Az 1614-es medgyesi országgyűlés Erdély-szerte elrendelte a templomok általános felújítását. E rendelkezés eredményeként a 17. században egyre inkább gyarapodott Erdélyben is a festett mennyezetű templomok száma, s a forrásokból kitűnik, hogy ez időből a festési technika a gyulafehérvári fejedelmi vár díszítését követi. Ebben a században a szép minták és színek több falusi gyülekezetben csábíthatták utánzásra a mennyezet, karzat, szószék padfestőit, főleg az asztalosokat, akikre a 17. sz. közepétől jutott az iparművészetnek ez az ága.

A festett mennyezetek divatja a 18. században nemcsak az egyházi, hanem a világi építészetben is jelen volt. A festési technika fellendülését segítette az a fontos esemény, hogy a 18. század közepétől Mária Terézia elnézőbb volt a protestáns templomok felújítási munkálataival szemben. A templomok renoválása során gyakran helyettesítették a megromlott boltozatokat festett famennyezettel. Egyediek az itáliai reneszánszban gyökerező alkotások, amelyek több esetben is barokkos vonásokat mutatnak. A festett mennyezetes és karzatos „nagypaloták", valamint a hasonló kiképzésű templombelsők rendeltetésüktől eltekintve nagyon hasonlítottak egymásra.

A kazettás mennyezetek nem felekezet-, hanem etnikum-specifikus jelenségek a Kárpát-medencében, ahol az egészben vagy részben fennmaradt kazettás mennyezetek száma százas nagyságrendű és egy-egy templomra átlagosan száz kazettát számíthatunk. Vannak

helyek, ahol ennél jóval kisebb a számuk, például a székelyföldi Székelydályán, de vannak olyan templomok is, ahol kétszáznál többet találunk belőlük: pl. a szilágysági Krasznán vagy Szilágysomlyón.

Erdélyben összesen 64 festett kazettás templomot tartunk számon, ebből a már említett öt a 16-ik századból, húsz a 17-ik századból, a többi pedig a 18-ik századból való. Ha a tájegységet nézzük, akkor Kalotaszeg áll az élen tizennyolc kazettás mennyezetű templommal (Magyarvista, Magyarkiskapus, Magyarlóna, Bánffyhunyad, Ketesd, Magyarbikal, Nagypetri, Sztána, Gyerőmonostor, Farnas, Gyerővásárhely, Körösfő, Bádok, Kalotadámos, Magyarvalkó, Bogártelke, Kövend, Daróc), a szomszédságában lévő Szilágyságban nyolc ilyen templom található (Szilágysomlyó, Szilágyzovány, Krasznahorvát, Varsolc, Szilágylompért, Kraszna, Somlyóújlak, Ákos), míg Udvarhelyszéken tizenhárom található (Homoródszentpéter, Kisfalud, Székelydálya, Székelyudvarhely, Énlaka, Felsőboldogfalva, Szentábrahám, Tarcsafalva, Ége, Bögöz, Homoródkarácsonyfalva, Okland, Medesér). Az utolsó ilyen jellegű templomot Erdélyben 1810-ben festették Medeséren, Udvarhelyszéken.

Az idők során a fa elkorhadt, helyenként restaurálták, míg a 19. században a puritánabb divat szellemében több településen is egyszínűre festették át. Napjaink kutatásai igazolják, hogy az egyszínűre festett padelők, papi székek, karzatok között több a korábbi festett emlék. A teljes Kárpát-medence területén az erdélyi analógiára léteznek, elsősorban protestáns templomokban, festett kazettás mennyezetek. Ezek ábraanyaga és formaképlete nagymértékű egyöntetűséget mutat a Kárpát-medencén belül az egymástól több száz kilométer távolságra eső helyiségekben is, és ugyanabból a korból datálódnak. A legtöbb a református egyházhoz tartozik, majd az unitáriusok következnek, de két római katolikus templomban is maradtak fenn ilyen emlékek: Csíkdelnén és Gelencén. Kiemelnénk, hogy két román templom is fakazettás: Nagylupsa, Ro. Lupșa (Fehér

megye) és Lesnyek, Ro. Lesnic (Hunyad megye – Asztalos Márton munkája 1681-ből).

Az előbbi adatokból kitűnik, hogy a legelterjedtebb festett mennyezetet a kalotaszegi templomokban találjuk, s ezek is, mint általában, a 17. és 18. században készültek.

3. A katakombafestmények reneszánsza a festett kazettákban. A festett kazettás mennyezetek eredeti forrásának az itáliai reneszánsz táblafestészetet tekintik, s ebből kiindulva a Kárpát-medencében, s így Erdélyben a katakombafestészet mint ókori művészet reneszánszát élhette meg a festett kazettákban. Gondolunk itt elsősorban a rajzok színezetére, motívumkincsére, és arra, hogy nem utolsó sorban a gyülekezet hitvilága számára jelentett szimbolikus cselekménylehetőséget. Akárcsak a katakombák freskói, a festett mennyezetek nem ikonok, széles panorámájuk metakommunikációs irányultságú, egy tükör, amely által szemlélni lehet az örök életet. Amint a katakombafestészet motívumai, a kazettás mennyezet minden figurája az egyház és a természet jelképe, emblémája, amelynek van létjogosultsága a reformáció képteológiájában. A festett mennyezet tehát metakommunikációs, közvetítő elem, a Szentírás és az evangéliumok láthatatlan világára utal, s a láthatatlan világ rajzolódik ki a valós teremtett és szimbolikus állatokban, növényekben és általában a figurális és florális ornamentikában. A kazettákon az élet megszentelésének eszményét, Isten teremtett élővilágát lehet látni, amely egy magasabb rendű létállapottá, istentiszteletté szublimálódik.

Újabb párhuzam a katakomba és a protestáns mennyezet képanyaga között, hogy mindkettő „vizuális prédikáció", azaz „igehirdető művészet", nem csak azért mert a falusi protestáns templomokban nagyon gyakran olvashatunk bibliai és zsoltárokból vett idézeteket vagy kegyes szövegeket, hanem ahogy a freskókról leolvasható, hogy az őskeresztyének milyen bibliai, akár ószövetségi,

akár Jézussal kapcsolatos történeteket ismertek, úgy a protestáns templomok mennyezetéről a prédikáció üzenete reflektálódik képi megjelenítésben. A korabeli prédikációk és képi ábrázolások összefüggnek, a különböző kommunikációs csatornákon megjelenített üzenetek csatlakoznak a reformáció teológiai programjához. Említést érdemel az 1702-ben Lőcsén kiadott Miskolczi Gáspár *Egy jeles vad-kert, avagy az oktalan állatoknak históriája* című teológiai írása. Ez viszont nem zárja ki, hogy ezeknek az ábrázolásoknak díszítő funkciójuk is van. Az ábrázolások képtartalma túlmutat az ornamentális kereten, gyakran egy-egy mennyezet valóságos vadkertet vonultat fel, ahol feliratozva megtalálhatók az „állatok nevei". A feliratozásnak kialakult egy hagyományos rendje, a kép a szövegre utalt.

Ahogy a katakombák az üldözött őskeresztyének temetkező, s ebből kifolyólag emlékező és gyülekező helye volt, és a lehetőségekhez mérten igyekeztek díszíteni és a célnak adekváttá tenni, úgy a 16–18. századi falusi közösségeknek is a templom volt a „közösségi terük", s innen is fakad az elsődleges díszítési igény. A katakombák freskói, „epikus" képei, könyvvé, olvasmánnyá alakítják a teret, tanító eszközök az olvasni nem tudók számára.

A kazettás mennyezetek ma is látható motívumkincse szorosan összefügg más népművészeti alkotások díszítő kincsével. Akadnak radikálisabb nézőpontot képviselő művészettörténészek is, akiknek véleménye szerint a kazettás mennyezetek kapcsolópontot jelentenek az eurázsiai műveltséggel, s a képes ábrázolásokba csillagjóslást és magyar ősvallást is belemagyaráznak. A ma már jól ismert freskófestészettel (pl. Afrasiab, Pendzsikent) hozzák kapcsolatba a kazettás mennyezetek ábravilágát, amelynek motívumvilága megelevenedik a protestáns templomokban, mint például: a tizenkét csillagkép, illetve jegyérvénytartamból álló zodiákus; a klasszikus hétbolygó rendszer (Patapoklosi); a magyar néphagyományban továbbélő „ősi magyar hitvilág" egyik jellegzetes képviselője a sárkányon lovagló garabonciás

(Técső), aki a tancsi Nagy Sándorral analóg; a szkíta gyökerekig visszanyomozható manicheista üdvtörténeti rendszer, amelynek központi jelvényei a szőlő és a dinnye. A radikális értelmezők szerint mindezek a felsorolások a kazettákon is megtalálhatóak.

Más értelmezésben (pl. Görög Hajnalka szerint) a festett mennyezetek az ikonográfia olyan gyakorlata, amely nem vezetett bálványozáshoz. „A festett famennyezetek alakos ábrázolásai már olyan emblematikus figurák, melyeknek kép volta az imágó konkrét azonosítása mellett ontológiailag magában hordozza a kép utalásos jellegét: az állatfigura a szentre utal, Isten országára vagy a Sátán állatkertjére, illetve a szimbolikus állattanok felől értelmezve Krisztusra vagy az Antikrisztusra."[2] Mások pedig (Tombor Ilona) az alakos ábrázolásokat csupán az ornamentika részeként értelmezik.

A festett mennyezet alkotási formája is a reneszánsz ösztönzőjévé vált a templomi művészetben, s maga a reneszánsz árkádsor is megtalálható a templomi karzatokban. Meglátásunkban a kazettás mennyezetek funkcionalitásukban, színvilágukban, motívumkincsükben a katakombafestészet továbbhordozói.

Hasonlóság van az alkotó „művész" kilétében is. Míg a katakombaképeket egyszerű *fossor*ok 'sírásók' rajzolták meg, a festett kazettákat „festőasztalosok" készítették. A katakombaképek őskeresztyén szimbólumokat ábrázolnak – ugyanezt a motívumkincset találjuk meg a festett mennyezeteken is; gyakran még a rajzok, alakok ecsetvonása, vörös kontúrja, naivitása is hasonló. A későbbiekben részletesen bemutatjuk a képtáblákat, hipotézisünk alátámasztására most viszont csak néhány, a katakombákban is fellehető példát említünk: Noé bárkája, a szőlő, galamb, Jónás a cet hasában, zodiákus; amíg a katakombában Orpheus alakjában Krisztust ábrázolták, addig

[2] Görög Hajnalka: Képmetamorfózisok. Protestáns képteológia és alkalmazásai a 17–18. század prédikációelméletében és -gyakorlatában. In: *Erdélyi Múzeum* 63(3–4). 2001. 119.

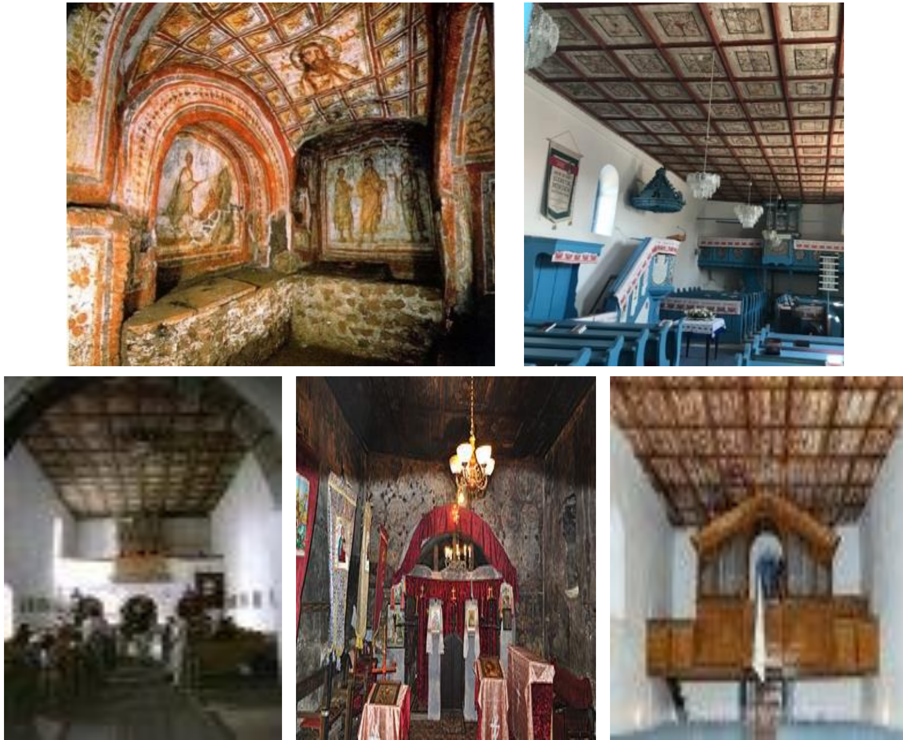
párhuzamként szintén Krisztussal analóg pl. a tancsi templom kazettáján Nagy Sándor alakja mint „világmegmentő".



1. Képsor. *Szilágylompért, 1774*

Ami új a katakomba motívumvilághoz viszonyítva, az nem más mint, hogy a díszítőfestés részeként megjelent számos felirat, amely a közösség teológiai irányzatát volt hivatva feljegyezni: pl. rovásírással az énlaki unitárius templomban „Csak egy az Isten", zsoltárból vett idézeteket, valamint a hívek, gondnokok, patrónusok adakozó tevékenységének emléket állító neveket és szövegeket tartalmazó feliratokat is találunk.

A festőasztalosok a mennyezeten kívül a papi széket, a szószéket, a szószékkoronát, az Úr asztalát, az éneklőszéket is kifestették késő reneszánszkori, barokkos mintákkal, s így Erdélyben létrehozták az egyházi építészet egyik legmarkánsabb „protestáns" alkotását.



2. Képsor. *Balról jobbra haladva: Commodilla-katakomba, Szilágylompért, Csíkdelne, Nagylupsa, Énlaka*

4. A festett mennyezetek mesterei. A 17. századtól a protestáns templomfestés átkerült a képíróktól a festőasztalosok, s ezen belül a mennyezetfestők hatáskörébe, akik szám szerint Erdélyben több mint 130-an lehettek. Egy-egy műhely területének nagysága, a fennmaradt nevek alapján, egy-két megye területére terjedt, de vándorlásaik során eljutottak távolabbi vidékekre is.

Csak néhány mesterről maradtak fenn részletesebb adatok, a többi neve és kiléte, mint népi festő maradt fenn egy-egy templomi kazettán, monogramjukat vésték csak be az utókor számára, s egyházi jegyzőkönyvekből is csak a nevüket és származásukat lehet rekonstruálni. Ennél fontosabbnak tartották megörökíteni a patrónusok, gondnokok, támogatók és megrendelők nevét és az alkotás évszámát.

Egyik legkorábbról ismert táblafestő Mezőbándi Egerházi Képíró János (1600–1647), aki nemesi családból származott, és Bethlen Gábor udvarában, az idegen mesterek mellett ő is részt vett a gyulafehérvári és alvinci fejedelmi paloták építkezésénél, festésénél, díszítésénél. Úgy tartották számon, mint Bethlen Gábor mennyezetfestőjét, aki kitűnt az arany, ezüst, a választékos színek kezelésében és alkalmazásában. Feltehetően több templomi mennyezetfestményt is készített, de ezek közül egyértelműen 1626-ból a gyulakutait tulajdonítják az ő munkájának. Díszítményei emlékeztetnek a Gyulafejérvári Pál Deák (1560–1630) által használt címeres levéldíszítő motívumokra, levél- és betűdíszítményekre, akitől feltehetően a fejedelmi udvarban eltanulta a festési technikákat.

Parajdi Illyés Jánosról annyi ismeretes, hogy „Odvarhely székében" lakó mester, aki feltehetően a görögkeleti templomok festésével is foglalkozott, mert az általa 1676-ban festett tancsi mennyezeten ilyen motívummal is találkozunk. Pl. a csillagok jelzik, hogy Nagy Sándor égi tájakon kalandozik, s e formai megoldás miatt arra lehet következtetni, hogy rokonság van a görögkeleti ikonfigurák stilizáltságával.

Gyalui Asztalos János szintén kisnemesi család sarja, akinek neve is elárulja származási helyét. Életrajzi adatok róla sem ismeretesek, csak annyit tudunk, hogy a 17. század végén, a 18. század elején élt, és nevéhez hét kalotaszegi református templom díszítése kötődik: Az elsőt 1687-ben Körösfőn festette, s ezt követte Nádasdaróc, Magyarvista, Ketesd, Magyarbikal, Tordaszentlászló, és az utolsót Sztánán készítette 1743-ban. A díszítésmódjára jellemző a centrális, néhány motívumból álló minta egy sorban való elhelyezése.

Az Erdélybe letelepített szászok 1376-ban Nagy Lajos királytól általános céhkiváltságlevelet kaptak. Ennek nyomán a következő évszázadokban számos céh jött létre. Így alakult meg 1601-ben Medgyesen, majd 1631-ben Segesváron önálló asztalos céh is, amely a

középkortól befolyásolta a környék protestáns vallási és világi bútorművességét. Mindkét céhnek híres mesterei voltak, akik nemzedékről nemzedékre örökítették a művészeti hagyományt. Az 1700-as években Szászbudán (Bodendorf, Bunești) létrejött egy jelentős festődinasztia, akinek feje Rössler János volt. Ők főleg a szász evangélikus templomokban dolgoztak, díszesen faragott és festett oltárokat, szószékkoronákat, padsorokat készítettek. Feltehetően az ő műhelyében tanult a Szászkézden született evangélikus vallású Umling Lőrinc, aki jelentősen hozzájárult az erdélyi mennyezet- és templomi bútorfestészethez.

Umling Lőrinc 1740-ben költözött feleségével és szintén Lőrinc nevű fiával Kolozsvárra. Döntését a több munka reményében hozta, amikor Mária Terézia engedélyezte a protestáns felekezetek számára a templomok feljavítását. 1742-ben lépett be a helyi asztalos céhbe és hamarosan jó hírnévre tett szert. 1759-ben megkapta a „bejáró mester" címet, amely azt jelentette, hogy az ő tisztje volt rendszeresen ellenőrizni és véleményezni az inas legények munkáját. Fiát, ifjú Umling Lőrincet 1763-ban jegyezték be a kolozsvári céhkönyvbe, s apjával és az inasaikkal közösen végezték a mennyezetek festését. Az idős Umling Lőrinc 1794-ben halt meg, s özvegye, Anna Catharina Rimmer vette át a céh vezetését, amíg három fiúk is sorra belépett a céhbe.

Az Umling család öröksége harminchat templomban lelhető fel Kolozs, Szilágy és Beszterce-Naszód megyékben. Az elsőt 1742-ben Magyarkapuson, míg az utolsót 1796-ban Kendilónán készítették. Kezdetben az idős Umling Lőrinc munkájában Rössler festő-asztalos díszítését utánozza. Jelképes bibliai növények, szőlő, gránátalma, búzakalász és szimbolikus állatok, szarvas, pelikán provinciális naivitással kerülnek ki ecsetvonása nyomán. A tengely- vagy középpont-szimmetriába rendezett ornamentikái közül felismerhető a reneszánsz olasz koszorú, virágkompozíció, de ugyanakkor megjelennek a barokkosabb elemek is. A későbbiekben stílusát a

megrendelő kalotaszegi néphagyomány, magyar folklór vonásaival keverte. Mintakincsük változatos, és az alakos ábrázolások is egyre gyakoribbak lettek. A figurális ábrázolások legnagyobb csoportját az állatalakos és emblémaszerű állatok teszik ki. Legtöbb esetben az állat nevét is feltüntetik. Az Umling-műhely mesterei temperával díszítettek, a festék kötőanyaga állati enyv, tojás vagy kazein volt, alapanyagként elsősorban fenyőfát használtak. A színeket természetes ásványi pigmentekből, mesterségesen előállított pigmentekből és szerves színezékekből keverték. Umling Lőrinc megmarad a szász identitásában, ami a munkái megjelöléséből is kitűnik – pl. Kispetri templomában „Kol. Lakó Szász Asztalos" vagy „Asztalos Lőrinc".

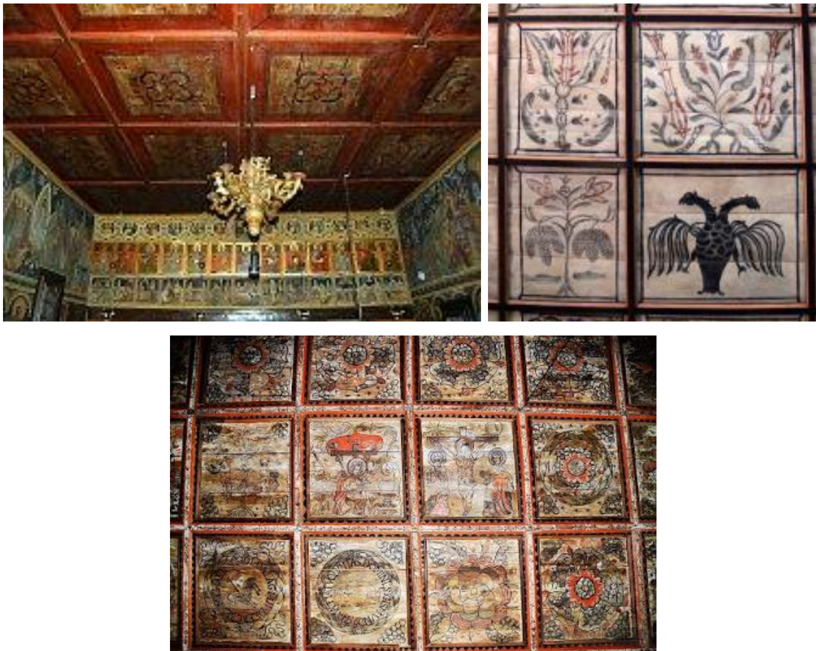
A Kalotaszegen több asztalosmester neve is fennmaradt, akikről hiányosak az információk, csak annyit tudunk róluk, hogy az Umling családdal voltak céhtársak. Ilyen volt Kövendi Asztalos János is, akinek a bábonyi templom karzatán olvashatjuk nevét 1759-ből. Szintén Umling céhtársa volt Asztalos Boka János, aki komáromi származású, és 1771-ben érkezett Kolozsvárra. A nevét a szucsági padokon olvashatjuk.

Mások viszont csak utánzói voltak az Umling-munkáknak, pl. Asztalos Tamás János, akinek neve 1771-ből a gyerővásárhelyi mennyezeten látható, vagy Simon György, aki az ifjabb Umlingoknak volt a követője, és Zemplén megyéből érkezett 1783-ban Kolozsvárra – a bogártelki karzatot készítette el 1794-ben.

5. A festett mennyezet keresztyén szimbólumai általában. A mennyezeteken túlnyomórészt állatalakos és növényornamentikás szimbólumokkal találkozunk. Érdekes jellemzője a mennyezeteknek, hogy szimbólumai a ciklikussághoz és a felemelkedéshez kötődnek, valamint hogy zárt tér archetípusok. Az állatalakos és növényornamentikának megvan a sajátos szerepe és jellegzetessége a templom díszítőművészetében.



3. Képsor. *Szilágylompért, 1778*



4. Képsor. *Balról jobbra haladva: Nagylupsa (Fehér megye), Tancs (1676), Gelence (1628)*

Akárcsak a katakombákban, alacsony számban lelhetők fel Krisztus- vagy Szűz Mária-ábrázolók. A két, már említett katolikus templomban (Csíkdelnén és Gelencén) találhatunk ilyen ábrázolásokat – mindkettő kivételt képez. Az egyik a feszületet, míg a másik a centrális helyet elfoglaló Szűz Máriát ábrázolja.

6. Állatalakok képmetamorfózisa. Az állatalakos díszítések világszerte megtalálhatók, általában a geometrikus és növényi ornamentika

kíséretében vannak jelen. A kazettás mennyezeteken az állatalakok többsége valóságos állatok stilizált képe, szimbolikus jelentéssel vannak jelen, és hozzájuk is társul néhány fantázialény, pl. sellő, hárpia, sárkány, szirén. A Biblia állatvilága tipologikusan szerveződik: vannak jó és gonosz állatok, Krisztus és az Antikrisztus példázói. A fantázialények és a szimbolikus állatok moralizációt közvetítenek. A korabeli emblémás könyvek, prédikációgyűjtemények állatvilága köszön vissza tükörként a festett kazettákról. A Babilónia pusztulásáról szóló jövendölés, és így közvetve az apokalipszisre is kitekintő Ézsaiás próféta szimbolikus állatvilágát elevenítik meg a táblafestők. „Hanem pusztai vadak tanyáznak ott, és baglyokkal telnek meg házaik. Struccok laknak majd ott. Hiénák üvöltöznek kastélyaikban, gyönyörű palotáikban sakálok, mert hamar eljön az ideje, nem késnek napjai" (Ézs 13, 21–22) – Károli fordítás, ui. Káldi György „sárkányokat" fordít a sakálok helyett. Babilon tehát az egyetemes bűnszimbólum, a hely átkozott, és gonosz állatok népesítik majd be a dicsőséges várost. Így ördögök, szirének és sünök fognak táncolni Babilonban. Ezeket a bibliai példákat veszik be a korabeli prédikációmagyarázatba, s az állatoknak természetben megfigyelt tulajdonságaival az egész állatvilág emblémává válik: a jó vagy rossz természetük szerint illusztrálják az isteni teremtés jóságát vagy a sátáni rosszat.

A jó kategóriájába sorolható állatok: galamb, pelikán, teve, elefánt, unikornis.

Rossz kategóriájú állatok: tigris, farkas, róka, oroszlán, majom, páva.

Ezek a képek, interpretációtól függően, metamorfózison mehetnek át, pl. a páva vagy a kígyó. A legkorábbi nagyszámú alakos ábrázolást az 1676-ban Parajdi Illyés János által festett tancsi mennyezeten találhatjuk meg.

Megjelenésük legfontosabb típusai: az állatalakok egy nagyobb geometrikus kompozícióhoz tartoznak, de attól elhatárolva jelennek meg, szervetlenül ékelődnek a kompozícióba, vagy annak szélére

tolódnak. Radikálisabb nézőpont szerint az állatalakok ilyen ábrázolása eredetileg a vadászmágia célját szolgálta.

Egy másik típusú ábrázolás, amikor az állatalakok a virágornamentikához kapcsolódnak – ezeken már a kompozíció szerves részét képezik. Harmadik fajtájuk a jelenetes ábrázolások – itt általában mellékfigurákként szerepelnek. További, bár igen ritka módja az ábrázolásnak az állatalakok önálló megjelenítése, valamint egyes állati testrészek – általában állatfejek – megjelenítése.



5. Képsor. *Szilágylompért*

Az állatábrázolások az állatiasság szimbólumaiban – a rohanó, harapó állatok archetípusa: ló, bika, farkas, kutya, vadkan – és a ciklikusság állatszimbólumaiban – sárkány, csiga, béka, kígyó, szarvas, nyúl, bárány, medve – jelennek meg. A madarak a felemelkedés szimbólumainak kategóriájába tartoznak.

Akárcsak a katakombákban, az állatok formájából jól kiérződik, hogy a festőnek csak elképzelése van egy-egy állatról, s nem volt lehetősége ilyent, csak esetleg könyvekben látnia.

a. A ciklikusság szimbóluma. A kígyó egyetemes szimbólum és egyben az egyik legjelentősebb emberi szimbólum. Jelentése az idő, a termékenység, az állandósság jelentéskörében bontható ki.

A *kígyó* a ciklikus idő egyik szimbólumává vált azáltal, hogy miközben vedlik, önmaga marad, önmagától regenerálódik. Ebben a ciklikusságban mindig benne rejlik az élet, a termékenység jelképe is. Gyakori vedléséből kifolyólag az örök megújulás, az újjászületés, a gyógyulás-gyógyítás és a halhatatlanság szimbólumává is vált. A kozmikus erők totalitásának szimbóluma. A kígyó „az ellentétes erők, az állandó ritmus, az alternatív negatív és pozitív erők szimbóluma, a kozmikus változás kifejezője." A kereszténység kígyószimbóluma sem egyértelmű, hiszen az Ószövetség rézkígyója (4Móz 21,6–9) az evangélium nyomán (Jn 3,14) a 13. századig a megváltó Krisztus jelképe volt, azonban meghatározóbb lett a bűnbeesés története nyomán a hozzá kapcsolódó negatív jelentéstartalom, ahol a bűnnel, a gonosszal azonosítódik, a bűn megtestesítőjeként, szövetségeseként. A Jelenések könyve az archaikus szimbólumok nyelvén a kígyót a Sátánnal azonosítja. Látható, hogy egymásba mosódó szerepeiből következően hol a jó, hol a rossz aspektusa tűnik elő.

A képzőművészetben és irodalomban is találkozhatunk mindkét aspektusával. A festett templommennyezetek kedvelt motívuma – ahol van alakos ábrázolás, ott szinte mindenhol megtalálható: Kraszna, Homoródszentpéter, Magyarköblös, Kalotadámos stb. Ezek között a kígyóábrázolások között találunk sárkánykígyót, szárnyas kígyót. Az unitáriusok címerében szerepel a kígyó mint az okosság és az örök élet szimbóluma, ebben uroboroszként ábrázolják.

A szarvas agancsa révén egyetemes jelkép: az örök megújulás, az újjászületés, a Nap, Krisztus szimbóluma, ugyanakkor a termékenység jelképe is. A szarvai közt életfát hordó, a növényként sarjadó szarvú

szarvas ábrázolások Eurázsia- és Amerika-szerte ismertek. A szarvas, akárcsak a kígyó, tavasszal vedlik, és annak ősi ellensége. Jelképéből kifolyólag világszerte az őszi-téli ünnepkör jelképes állata, amiben az évfordulat idejére várt megújhodás vágya jelenik meg. A magyar regős énekek csodafiúszarvasa is ilyen jelentéstartalmú. Megfoghatatlansága, gyorsasága révén lélekszimbólum. A regős énekek csodafiúszarvas-motívuma is tovább él a keresztény korban, mint a karácsonykor születő Krisztus jelképe, aki tiszta forráshoz vezeti mindazokat, akik követik.

A hal erőteljes keresztény jelképpé vált az ókeresztyén művészetben. A hal egyike az első keresztyén jelképeknek. A hal az ókeresztény művészet szinte minden tárgyi emlékén megjelenik – magát Krisztust is jelképezi, valamint a megkeresztelt híveket. Az őskeresztyén hívek titkos jelként használták, erről ismerték fel egymást az üldözések idején. A hal görög nevéből, 'ikhthüsz', a Jézus Krisztus Isten Fia, Megváltó értelmet olvasták ki, mint a Ieszousz Khrisztosz Theou Üiosz, Szótér rövidítését.

b. Felemelkedés-szimbólumok. *A madarakat* nem az állatjelképek között tartja számon a szimbólumkutatás, hanem a felemelkedés szimbólumai között, ahogy ezek bármelyike – létra, hegy, templom, szent óriás, nyíl, szárnyas ló – az Ég elérésének biztos eszközei, a zuhanás jelképkörének ellentétei. A szárnyas lények az ég hírnökei, az Éghez, az isteni szférához tartoznak, ezért könnyen szakralizálódnak. A keresztyén szimbolikában a legismertebb madárszimbólum a fehér galamb, amely a Szentlelket jelképezi. Az ókeresztény művészetben minden madárábrázolás lélekszimbólum. A keresztyénségben is az isteni hívásnak engedelmeskedő lélek szimbólumai a vándormadarak.

A sas, mint minden ragadozó madár, magas repülése, éles látása miatt az isteni és királyi hatalom, a Nap szimbóluma, az Ég küldötte. A létező fajok és a képzelet szülte ragadozó madarak mind ugyanarra utalnak, az isteni eredetű hatalomra és a Napra; ezért jelenhetnek meg gyakran totemősként, az égből származó nemző erő szimbólumaként is.

A sas a fény, a megvilágosodottság madara. Ókeresztyén szarkofágokon és síremlékeken a sas a feltámadás keresztyén reménységét, keresztelőmedencéken és misekelyheken a Krisztusban megújult életet jelenti. A zsidó-keresztény hagyományban a feltámadás jelképe, melynek alapjául a tollait évente megújító és a Nap közelében ifjúságát visszanyerő sas legendája szolgált.

A kétfejű sas jelentése elsősorban uralkodói címerállat – minden ókori műveltségben megtaláljuk ilyen értelmű ábrázolását –, a keleti és nyugati határokra egyaránt vigyázó uralkodó jelképe. A magyar köztudatba mint az osztrák elnyomás jelképe került be, de a népművészetben ismert ábrázolásait feltehetően az eredeti jelentéshez kell kapcsolnunk. Eredeti jelentésköre az égberagadás mítoszához és a naptár éves fordulópontjához kapcsolódik. A kétfejű sas az ábrázoló művészetek régi törekvése az idő megragadására. A kétarcú (amely tulajdonképpen három) Janushoz hasonlóan a kétfejű sas a naptár éves fordulópontjait jelképezi, egyszerre néz jobbra és balra, a múltba és a jövőbe.

A páva teljesség- és halhatatlanság-jelkép. Egy ókori elképzelés szerint húsa nem romlandó, ezért az örök élet szimbólumának tekintették. A népköltészetben az örök szerelem jelképe, de a keresztyén szimbolikában is az örök élet és a halhatatlanság jelképe. A késő középkor óta egyre inkább a páva különböző bűnök, főként a gőg és a hiúság jelképe lett. Kitárt farktollazata a világmindenséget szimbolizálja, a lélek kozmikus kitárulkozásának jelképe. A közel-keleti és a magyar népművészetben gyakran ábrázolják életfa mellett magában vagy párban, mint a halhatatlan lélek jelképét.

c. A növényornamentika. A növényornamentika stilizált növényi elemekből szerkesztett díszítmények, formaelemek gyűjtőneve, melyek mindegyike élet- és termékenységjelképként szolgál. Legfontosabb motívumai, alapkompozíciói a közel-keleti ókori civilizációkban jöttek létre mágikus, kultikus szereppel. Ekkor tisztulnak le a természethű ábrázolásokból azok az alaptípusok, amelyek évezredeken át

továbbélnek. Az egyik ilyen alaptípus a felülnézetes, centrális szerkesztésű virág, míg egy másik alapmotívum az oldalnézetes virág – eredetileg csak levélcsokor –, az alapkompozíciók legismertebb változata pedig a stilizált életfa vagy virágtő. A növénydíszítmények összefüggő ornamentális rendszerként nagyrészt a gótika korában terjednek el, bár már a 11–12. században megjelennek a keresztény terek és erények virágokkal és azok képével való díszítései. Míg a 14. század elején készült képeken felfedezhető gazdag növényzetben alig, vagy nem is találunk virágábrázolásokat, a képzőművészeti alkotásokon majdnem kizárólag egy-egy növény a helyszín és az esemény azonosításához járul hozzá; hamarosan Itáliában az antikizálás hatására megjelennek a virágdíszek.

A reneszánsz művészet megmintázott, festett növényei – bár természethű utánzások –képesek a keresztény metafizika képviseletére is. Németalföldön a 14., Itáliában a 15. században eszménnyé válik a naturalizmus, és ezzel együtt egyfajta rejtett szimbolizmusra való törekvés. „A reneszánsz képeken, ha természeti környezetben található növényeket vázol fel a képzőművész, akkor a vizuális ábrázolásnál értékesebbnek tartott átvitt jelentést is tulajdonít a számukra." Az allegorikus, szimbolikus ábrázolás fokozottabb, ha a növény szakrális környezetben jelenik meg, melyeket sokszor csak az összefüggésekből lehet megmagyarázni, és ekkor sem egyértelműen. Ugyancsak a reneszánszban kezdődik el a díszítések különböző formáinak profanizálódása. A növényornamentika allegorikus és természethű ábrázolású egészen a 16. századig, amikor a falképekre időnként kizárólagosan helykitöltő funkcióval festettek növénydíszeket vagy, ha éltek is allegorikus hatásukkal, ezek megjelenítése nem naturalisztikus, és az allegória létrehozásához már kevésbé fontos a formai hűség. Ez a megközelítés megnyitotta a virágábrák egyszerűsítésének újabb folyamatát, ami a könnyű és gyors, nagy tömegekben való ábrázolást tett lehetővé.

Magyarországon legkorábban a 14-15. századi ötvösműveken jelennek meg ezek a virágkompozíciók, főként olasz hatásra; szélesebb

körben a reneszánsz hatására terjedtek el elsősorban olaszkorsós és centrális kompozíció változataik. A virágos stílus elterjedésében a török kapcsolatoknak is szerepük volt, így a ciprusmotívum erdélyi népművészetben való meghonosodása egyértelműen török hatásnak tudható be. A növényornamentika szimbolikus jelentését a népművészetben őrizte meg legtovább, néhány népművészeti alkotásnak mai napig igazolható rituális, instrumentális szerepe van.

A növényiség a túléléshez kapcsolódó tulajdonságai révén elsődleges életjelképpé lesz. Az istenek manifesztációja is lehet – Osiris feldarabolt testéből búza keletkezik –, az istenekkel való kapcsolata során szakralizálódik. A növényi jelképek a gyógyulás, egészségvarázslás, túlélés szimbolikus technikáiban kapnak fontos szerepet.

A növények a gyógyulás, egészségvarázslás szimbólumai, és feltehetően a kazetták esetében is megmarad a jelentésük.

A virágtő- vagy életfamotívum a magyar népművészet leggyakoribb díszítőeleme. Eredete visszanyúlik a növénytermesztésen alapuló mezopotámiai bronzkori civilizáció termékenységábrázolásaira. Általában valamilyen indítómotívumból sarjadznak, mint szív, olaszkorsó, gránátalma stb., részarányos elrendezésűek merev vagy S-alakú középtengellyel.

Legfontosabb alaptípusai: kandeláber vagy hármas tő; az ötös tő, melynek általában két ága lefele, kettő pedig felfele hajlik; a ciprustő, amely felfele fokozatosan keskenyedő koronájú fa; az S-alakú tő.

Minden növényi jelkép közül ez a legösszetettebb jelentésű, egyetemes szimbólum. A földbe kapaszkodó gyökerek és az égi szférához tartozó korona révén a fa az ég és föld összekapcsolását jelenti. Élet- és halál- – élő fa, száraz fa – jelkép, az örök fejlődés és növekedés, a folytonos megújulás, a ciklikus és az irreverzibilis idő jelképe is. A középkori keresztyén gondolkodás összekapcsolta az élet fáját Krisztus keresztjével, így az élet fája Krisztus keresztjének jelképe lett, amely által az emberiség megkapta az örök életet. A reformáció korában az életfa – egyik fele lombos, másik száraz – a bűnösök hit általi megigazulását jelképezi szemben a törvénnyel.

A *koszorú* az ókorban győzelmi jelvény volt, babérból vagy valamilyen örökzöld levélből készült. A koszorú a kiválasztottság, az isteneknek szenteltség jelképe. A koszorú formájánál fogva a tökéletességet jelképezi. Egyesíti mindazt, ami alatta és felette levő, és egyben kijelöli a föld és ég határát. A jelképeihez kapcsolódó jelentéstartalma magyarázza, miért viselt koszorút a beavatandó a beavatási szertartás során. A halotti koszorú jelentése is hasonló: az elhunytat Isten védelmébe ajánlják. Az ókeresztyén művészet is átvette a koszorú jelentéskörét Krisztusra vonatkoztatva.

A reformáció vallásainak ábrázolásellenes törekvése miatt az egyházi használatban levő tárgyak szimbolikája és díszítése visszafogott. A *rózsa* ellenben a protestáns művészet kedvelt motívumává válik mint a szeretet és a szerelem jelképe. Rozettákat és rózsákat egyaránt használnak elsősorban ötvös műveken (kelyhek), festett kazettás mennyezeteken, fejfákon a világias jelentéshez közelebb eső tartalmakkal. A rozetta a protestáns művészetben gyakran társul a kerék, a világmindenség profánabb, népművészetből ismert jelentéseihez. A legelső protestáns rózsajelképek közé tartozott a Luther-rózsa, melynek értelme „Rózsákon jár Krisztus híve, ha keresztet hordoz szíve." A reformáció vallásosságára az emberközpontú istenképzet a jellemző; ez eredményezte, hogy Krisztusban a szenvedőt is lássák, és szenvedése jegyeire odafigyeljenek. Luther a kereszt, a rózsa, a szív, valamint a kör szimbólumait egyesítve vizuálisan megmutathatóvá tette hitét.

A *tulipán* a nőiesség szimbóluma, elsősorban az „élet kapujának" ikonikus ábrázolása. Emellett ismert még szerelem, erotikus, gonosztávoltartó jelképe is. Értelmezése kontextusfüggő.

A magyar népművészetben igen elterjedt díszítő motívum, gyakorisága arra enged következtetni, hogy nem egyszerű virágdíszről van szó, hanem a fent felsorolt jelentéseiből kifolyólag egy ősi jelképpel van dolgunk.

A *szegfű* – ahogy neve is utal rá – szirmai, termése és levelei is szegalakúak, így lett a passió egyik szimbóluma, másrészt a világi szerelem, a hiúság, az életöröm jelképe is.

A *gránátalma* születés-, újjászületés-, termékenység-, halhatatlanság-motívum. A középkorban Mária erényeivel hozták összefüggésbe.

Általában elmondható, hogy ezek a mennyezetek nem pusztán a nép vagy a megrendelő esztétikai érzékét hivatottak kielégíteni, hanem a felemelkedést, a transzcendenssel való találkozás lehetőségét is felkínálták, felkínálják a mindenkori embernek. A szakralitás minden emberi cselekedetben, alkotásban valamilyen szinten tetten érhető, hiányában pedig tartalmatlanná, értelmetlenné válik mindkettő. Az emberi alkotásoknak üzenetük van, a díszítmény mindig tartalmazza az illető alkotó nép világnézetére, értékrendjére, hitvilágára vonatkozó elemeket. Ugyanakkor ezek az üzenetek belesimulnak az összeurópai szimbólumrendszerbe. A jelképes ábrázolások még a 18. században sem veszítették el tartalmukat, és nem váltak jelentés nélküli díszítménnyé; legtöbbjüknek ma is ismert a jelentése.

Irodalom

Képanyag:

https://rt.ubbcluj.ro/muveszettortenethez-kepanyag/I/Erd%c3%a9lyi-kazett%c3%a1s-mennyezet/

A keresztény művészet lexikona. Corvina Kiadó. h.n., 1986.

Balogh Jolán: *Mátyás és a művészet*. Magvető Kiadó, h n., 1985.

Balogh Jolán: *A reneszánsz és barokk Erdélyben*. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest. 1970.

Bereczky Zoltán*: Őskëpeskönyv – Jelképolvasókönyv*. Budapest–Balatonszepezd, 2014.

Boros Judit: Festett famennyezetek és rokonemlékek Erdélyben a XVI–VIII. században. *Művészettörténeti Értesítő* 1982/2. 126.

Géczi János: *A rózsa és jelképei*. Gondolat Kiadó, 2011.

Görög Hajnalka: Az értelmes élet tükre 17-18. századi erdélyi templomok kazettás mennyezetein. In: Gémes István (szerk.): *Koinónia* 64 (23). Stuttgart, 2004.

Görög Hajnalka: Képmetamorfózisok. Protestáns képteológia és alkalmazásai a 17-18. század prédikációelméletében és -gyakorlatában. *Erdélyi Múzeum* 63. (3–4), 2001. 115–143.

Hoppál Mihály – Jankovics Marcell – Nagy András – Szemadám György: *Jelképtár*. Helikon Kiadó, 2010.

Horváth Zoltán-György – Gondos Béla: *Kalotaszeg középkori templomai a teljesség igényével*. Romanika Kiadó, Budapest, 2006.

Jankovics Marcell: *Jelkép-kalendárium*. Csokonai Kiadó, h. n., 1997.

Kelemen Lajos: *Erdélyi magyar mennyezetfestményeink a XVII. százév végéig*. Művészeti Szalon 6–7. 6–10. 1928.

Lángi József – Mihály Ferenc: *Erdélyi falképek és festett faberendezések 1*. Állami Műemlékhelyreállítási és Restaurálási Központ, Budapest, é.n.

Magyar Néprajzi Lexikon 1. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1982.

B. Nagy Margit: *Reneszánsz és barokk Erdélyben. Művészettörténeti Tanulmányok*. Bukarest, Kriterion, 1970.

Szacsvay Éva: *Protestáns ábrázolások tanításai (Egyházművészet-népművészet)*. http://pseg.hu/html/begy/kiad/bef-1/11-34.pdf (2021. január 23.)

Takács Béla: *Bibliai jelképek a magyar református egyházművészetben*. Budapest, 1986.

Tombor Ilona: *Magyarországi festett famennyezetek és rokonemlékek a XV–XIX. századból*. Budapest, 1968.

IX.

A BAROKK STÍLUS

1. Általános jellemzők. A barokk építészet a 16. század végén Itáliában alakult ki, onnan terjedt át a következő század folyamán Európa többi országára. Nem mindenütt tudott gyökeret ereszteni. Anglia például nem fogadta be. A barokk által a 17. században új művészeti építészeti stílus alakult ki.

A barokk templomok, ezek a monumentális építmények rendkívüli díszítettségükkel, aranyozásaikkal, márványdíszeikkel az egyszerű hívőket voltak hivatottak elkápráztatni és ráébreszteni a római katolikus anyaszentegyház hatalmára és nagyságára, mely a protestantizmus hatására igencsak megingott abban az időben. A vonalvezetéses díszítésben a hullámvonal, csigavonal, kagyló-, és csigamotívum, továbbá erőteljes fény-árnyék hatások, a pompa, pátosz, ünnepélyesség fokozása, rengeteg aranyozás jellemzőek. Az épületek mozgalmasak, nyugtalanok, szeszélyesek.

A barokk építészet egyik alapmotívuma a csigavonal volt. A barokk templomot a reneszánsszal ellentétben nem centrális elrendezésben építik, hanem hosszhajós stílusban, így összpontosult a tömeg, könnyebben hallhatta, befogadhatta a liturgiát. Az addigi geometrikus formák helyett bonyolultabb, hajlított alakzatok jöttek létre az alaprajzok, homlokzatok, épületbelsők kialakításánál, így transzcendenssé, mozgalmassá téve az építményeket. A tetők hajlítottak. A fény-árnyék hatások kiszámítottak. A templomokban az oltár egész építménnyé növekszik, díszlethatású. A templomok alaprajza vagy a római Il Gesút követi, hosszanti és központi elrendezésű, vagy teremtemplom, vagy görbékből összeálló bonyolult elliptikus forma.

2. A barokk templom. A reformáció hatására alapvetően „önvédelmi” jelleggel ült össze 1545-ben Trientben (Trento, latinosan Tridentum) a katolikus egyház zsinata, de az eredménye a belső reformot hozta meg. A három ülésszak a liturgia terén is némi változást határozott meg, amelynek a szakrális építészetben maradéktalanul meg kellett valósulnia.

A mise szertartási rendjében korlátozottan megmaradtak a misesorozatok. Továbbra is élt a magánmise lehetősége, de tilos lett a szertartásokon a nemzeti nyelv használata és az együttmisézés (koncelebráció). A híveknek és a misén résztvevő (de nem celebráló) klerikusoknak két szín alatti áldozása megszűnt. A katolikus templomokban továbbra is a leggyakrabban végzett szertartás a mise volt: minden papnak naponta kellett egyszer miséznie (karácsonykor és halottak napján háromszor). Ennek megfelelően a liturgikus tér alakításában továbbra is meghatározó volt a misézőhely, az oltár kialakítása. Véglegesült a miséknek az ünnepélyesség szerinti besorolása és „értékrendje”.

A tridenti zsinaton tervbe vették a mise- és szertartáskönyvek revízióját, egységesítését, ezt pápai hatáskörbe utalva. Ennek megvalósulása lett az V. Pius pápa által jóváhagyott egységes római misekönyv (1570). Ehhez kapcsolódott az egyházi (liturgikus) naptár egységesítése, az egyes ünnepek rangjának meghatározása. Az egyes napokon végzendő vagy végezhető szertartások rögzítésére tervbe vették az adott évre és adott napra szóló útmutató (*directorium*) kiadását.

A szentségek rendjében véglegesedett a bérmálás, a betegek kenete és a házasságkötés önálló szentségi rangja, így a korábbi négy szentséggel (keresztség, eucharisztia, bűnbánat, egyházi rend szentsége) együtt kialakult a „hét szentség” liturgikus rendje.

A liturgikus élethez tágabban tartozó egyéb fontos döntések is születtek, így pl. elfogadták a szentek közbenjárásáról szóló korábbi, de a reformált egyházak által elvetett tanítást is. Ez a szentek tiszteletére bemutatott fogadalmi miséknek és a misén kívüli ájtatosságoknak teremtett ideológiai alapot. Az ereklyék és képek tisztelete a

templomokban végzett zarándoklatoknak és misén kívüli ájtatosságoknak hozott újabb fellendülést. Végül megerősítették az egyházi búcsúról szóló korábbi tanítást. V. Pius pápa 1566-ban kiadta a papság számára a római katekizmust, 1568-ban pedig a megreformált és egységesített római breviáriumot (papi zsolozsmák rendje). A római miserítus egységesítését és végleges formáját jelentette a római misekönyv (*Ordo Missale Romanum*) kiadása 1570-ben. (Kisebb módosításokkal ez a II. Vatikáni Zsinatig érvényben maradt.)

A liturgia és a hívek kapcsolatának közeledését jelentette a középkorban általános szentélyrekesztő fal, a lettner elbontása, melynek helyére csak egy alacsony „áldoztató" korlát került, mely a látványt már egyáltalán nem korlátozta. Azonban a szentélyben „háttal", kelet felé fordulva miséztek, és mivel a zsinat határozata szerint a latin nyelv használata volt hivatalos a liturgiában, az így mondott miseszöveg továbbra sem volt könnyen befogadható és megérthető az egyszerű hívek számára. Ennek következménye a hajó hangsúlyos pontján (többnyire a diadalív egyik oldalfalán) felállított szószék, ahonnan népnyelven hangozhatott el a prédikáció. Ennél azonban építészeti szempontból még fontosabb következménye, hogy a barokk korban tovább virágzottak a „devocionális" gyakorlatok, azaz az olyan paraliturgikus ájtatosságok, melyekbe az egyszerű hívek is be tudtak kapcsolódni, ha már a liturgiának nem válhattak „cselekvő" résztvevőivé. Továbbá felértékelődtek az olyan liturgián kívüli események is, például a körmenetek, zarándoklatok, melyek aktív szerephez juttatták a híveket. A paraliturgikus ájtatosságok leglátványosabb építészeti megnyilatkozásai a stációsorozatok, kálváriák; a körmenetek, zarándoklatok következményei a stációs kápolnák, kegykápolnák, kegytemplomok.

A szentek és ereklyék tisztelete, a búcsúk, lelkigyakorlatok és zarándoklatok nyomán felduzzadt a misén kívüli szertartások száma. A szentek tiszteletének fennmaradása, sőt erősödése nemcsak a szakrális terek ikonográfiai programjában öltött testet, hanem a szentek szobrai, esetleg kápolnái benépesítették a katolikus lakosság templomon kívüli

életterét a főtértől a szőlők dűlőiig mindenfelé. A barokk kor katasztrófái, tűzvészei, árvizei, járványai táptalajt adtak a szentek tiszteletének.

3. Liturgikus térigények Trient szellemében. A reformált egyházak liturgikus térigénye (imádság háza, gyülekezeti terem, prédikáció fontossága) nem maradt hatástalan a katolikus szakrális terek kialakítására sem. Ennek szellemében fogalmazódott meg a barokk istenháza, a templom, melyben a fő hangsúly az oltáron, az Isten trónusán van. Az állandó szentségi jelenlét megkívánta a szentségház, a tabernákulum központi, trónusszerű elhelyezését a főoltáron, a szentek közösségét kifejező hangsúlyos retabulum-oltárt. Ezen többnyire a szentek sokasága tűnik fel szobrok vagy képek formájában (theatrum sacrum = szent színház), a híveknek az elhangzó tanításhoz, ünnepléshez vizuális hátteret adva. A halottak lelki üdvéért elmondott miséknek a mellékoltárok az építészeti következményei, amelyek kialakításában hasonló elv érvényesült. A pap a falhoz támaszkodó oltár előtt végezte a liturgikus cselekményét. A többi berendezési tárgy (padok, stallumok, papi trónus, készületi asztal stb.) elhelyezése a különböző funkciójú templomokban több változatot mutat. A püspöki (káptalani) és szerzetesi templomok liturgikus terének kialakítása több szempontból rokonságot mutat, megjegyezve, hogy az egyes szerzetesrendeken belül a káptalani liturgikus térnek a barokk korban többféle megoldása létezik.

A *kripták* szerepe a középkorhoz képest jelentősen megváltozott. A szentek, ereklyék tisztelete függetlenedett a szentély alatti tértől, azok többnyire magába az oltárba vagy az oltárra kerültek. A templomszentelésnél (oltárszentelésnél) az oltárkőbe foglalt ereklye (vértanú szent csontjának egy darabja) szerepe változatlan maradt. Az oltár *sepulchrum* (sírhely) jellegét gyakran az oltárasztal (*mensa*) koporsóformájával is kifejezték. Gyakorivá vált az oltáron a tabernákulum két oldalán az ereklyetartók, ereklyével gazdagított oltárképek elhelyezése. Az ereklyekultusztól függetlenedett templomi kripta kizárólag temetkezési célt szolgált, s a kapcsolódó halotti

szertartásokat végezték benne. Tere teljesen a pinceszintre került. Kezdetben a templomhajóból lehetett lépcsőn megközelíteni, majd a 18. század végétől külső lejáratból lehetett megközelíteni. A kriptában való temetés a kiváltságos személyeket (papok, alapítók, donátorok) illette meg. Idővel megfelelő anyagi ellenszolgáltatásért vásárolni lehetett sírhelyeket a templom különböző részei alatt lévő kriptákban, az ún. *rendi* vagy *káptalani* kriptákban.

A *kápolnák* az újkori katolikus liturgia legjellegzetesebb termékei: alkalmi misézõ- és ájtatosságvégző helyek. Többnyire a templomtérnek csak a szentélyrészét tartalmazzák, az alkalmilag odalátogató hívek az istentisztelet alatt a kápolna előtti szabad térben vannak.

Funkciójuk szerint többfélék lehetnek, pl. van *búcsújáró* és *kálváriakápolna* vagy *sírkápolna*.

Kápolnákat gyakran kisebb településeken, ún. *filiális egyház* céljára is építettek. Ilyenkor a kápolna kisebb méretben és szerényebb kivitelben ismétli a parochiális templomokat: külön hajója és apszisa van, esetleg sekrestye is csatlakozik hozzá.

*Búcsújáró kápolná*knál magát a templomot csak a szentély tere helyettesíti. Ilyenkor a környezetet úgy alakítják ki (fák, padok, terepviszonyok stb.), hogy ott részben szabadtéri istentiszteleteket lehessen tartani. E célt szolgálja a gyakori szabadtéri szószék. A búcsújáró templomoknál a hagyományos zarándokfunkció a középkoritól kicsit eltérő módon jelentkezik. Közös vonás az önálló kápolnákban elhelyezett misézőhelyek nagy száma, ez az érkező különböző zarándokcsoportok liturgikus térigényét szolgálja. A kultusztárgy (-hely) bemutatása azonban többnyire függetlenedik a főoltártól. Gyakran a csodatévő kegyképet, szobrot vagy ereklyét egy erre a célra épült kegykápolnában helyezik el. Ez a kápolna a templomhajóból nyílik, de lehet részlegesen „üzemelő" külső bejárata is. Főleg ferences templomoknál szokásos megoldás, hogy a kegykápolna a szentély mellett, a torony földszinti terében nyer elhelyezést (a városi szerzetesi templomoknál a torony a barokk korban is a szentély mellett

van). Így a kápolna megközelíthető a kerengőfolyosóról is, de közvetlen kapcsolatban van a szentéllyel is.

Szintén elsősorban Itáliából kiinduló gyakorlat volt az ún. Casa Santa *zarándokhely* kialakítása. Ilyenkor a búcsújáró templom hajójának közepén egy önálló kis kápolnát építenek fel, vagy a korábbi, kegyelettel tisztelt kápolnát építik körül egy nagyobb templommal.

A *kálváriakápolná*k többnyire kétszintesek: az alsó kápolnában a szentsír-oltár kap helyet. Ez a keresztúti ájtatosság befejező stációja, a zárószertartást itt végzik. A kálváriakápolnák esetében a szimbolikus tartalom többnyire kevésbé absztrakt utalásként valósult meg, hanem inkább, mint egy nagy színjáték kelléktára, díszletül szolgált az egykori események felelevenítéséhez. A legfontosabb reprodukált helyek a Golgota hegye, a szent sír, a szent lépcső, illetve Krisztus útja a Golgotára voltak. Ezek közül maga a Golgota hegye volt az, ami az egész együttes centrális elrendezését okozhatta, amely az emeleti teraszon kap helyet. A kálváriák eleinte egyedi koncepción alapuló műalkotások voltak. Tematikájuk és ikonográfiájuk nem volt egységes. A ma általánosnak mondható 14 állomásból álló keresztút csupán a 18. század derekán kezdett elterjedni, elsőként a ferencesek nyomán. Sőt olyan kálváriaszerű stációsorozatokat is ismerünk, amelyek nem kifejezetten Krisztus szenvedéséről szólnak. Kálváriák állítását a 15. századtól kezdik meg a ferencesek, általánossá pedig a 17. századtól válik, főként a Német-Római Szent Birodalom és a Habsburg Birodalom területén (ilyen pl. a szovátai Kálvária).

A *sírkápolná*kban (halotti kápolnákban) is csak bizonyos alkalmakkor (halálozási évforduló, halottak napja) végeznek misét. A szabályos kápolnatér közepén szokott állni az elhunyt síremléke vagy jelképes szarkofágja. Családi sírkápolnákban középen a kriptatér fedőlapja vagy lejárója található.

A Szentháromság-oszlopokat a települések közepén állították fel. Ezek obeliszkek, ritkábban felfelé keskenyedő gúlák, amelyek tetején az Atyaisten, Krisztus, felettük galambként pedig a Szentlélek szobra van. Talapzatán vagy oldalán szentek, ritkábban Szűz Mária szobra

találhatók. Az ilyenek főképp a 17. sz. után terjedtek el. (Ilyen pl. a kolozsvári Szentháromság-oszlop – más néven Mária-oszlop vagy fogadalomoszlop –, amely eredetileg a Szent Mihály plébániatemplom előtt állt. Napjainkban a Szentpéteri templom előtt kapott helyet.)

Hidak előtt állítják fel Nepomuki Szent János szobrát. A gyónási titok prágai érseki általános helynök áldozata (1374–1419) a hidak, átkelők védőszentje is.

4. Barokk templomtípusok, liturgikus terek. Mivel a tridenti zsinati dokumentumok nem foglalkoznak kifejezetten építészeti kérdésekkel, érdemes kiemelni Borromeo Szent Károly milánói érsek 1577-ben kiadott *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae* című pásztorlevelét, mely konkrét irányelveket tartalmaz a templomépítésre vonatkozóan. Írásában sorra veszi a templomok részeit (bejárat, ablakok, lépcsők, mellékoltárok, keresztelőkápolnák stb.), és konkrét, formai jellegű megfontolásokat is megfogalmaz. Általánosságban a templomok alakjáról azt írja, az ókeresztény eredetű keresztalaprajz követendő, a kerek formát pogánynak, és ezért kerülendőnek tartja. A centrális, kupolás megformálást az oltárépítmények esetében tartja üdvözlendőnek.

A barokk reprezentatív templomépítészet típusát a jezsuiták alkották meg. A rend főtemploma a római Il Gesú oldalkápolnákkal bővített középkupolás terével nem csak a kor jezsuita templomainak vált mintaképévé, hanem Európa különböző területein a barokk szerzetesi és parochiális templomok alapelrendezését teremtette meg. A korszak templomainál a liturgikus térnek olyan változatosságát nem találjuk, mint a középkor vagy a keresztény ókor alkotásaiban. Ennek elsősorban az az oka, hogy 1570 után az egész európai (sőt Európán kívüli) katolikus liturgia egységessé vált, s így még az egyes szerzetesrendek, s az egyes régiók sem alakíthattak ki egyéni liturgikus tereket. Helyette a megadott liturgikus „modell" szerint magát az egész templomteret alakították változatos formában.

A jezsuita rend római főtemploma, az Il Gesú templom (Vignola, 1568–1575) hatalmas hosszanti tere, a benne elhelyezett szószékkel arra

mutat, hogy a trienti reformszellem magáévá tette a protestáns templomok jól áttekinthető, prédikációra alkalmas terét is. Ugyanakkor a hossztengely végében felmagasodó retabulum-oltár az „Isten háza", „Isten trónusa" gondolatot sugallja. A központi tértől jól elválasztott oldalkápolnák megfelelnek a magánmisékkel szemben támasztott igényeknek. Lényegében az Il Gesú mintáját követte Rómában a Sant'Ignazio-templom. Az építészet és az illuzionisztikus társművészet egysége is azt a célt szolgálja, hogy a hívő valamennyi érzékszervére egyszerre hasson a templom és az istentisztelet. Megjegyzendő, hogy sorozatos tervmódosítások következtében a római San Pietro is hasonló elrendezést kapott. Az ókeresztény bazilika helyén épült pápai főtemplom első, centrális terve Donato Bramante műve (1506). A tervet, a tisztán centrális gondolat meghagyásával, Michelangelo 1547-től módosította, elsősorban a hatalmas kupola megvalósítása érdekében. A mai, „Il Gesú-típusú" hosszház az épülethez Carlo Maderno terve szerint került 1607 és 1626 között, s ezzel a centrális templomból egy „jezsuita-típusra" emlékeztető hosszházas épület lett. A befogadóképesség növelésén túl a bővítésnek olyan ideológiai indítéka is volt, hogy a lebontott középkori templom teljes alapterülete felett egy „szent tér" legyen.

A barokk korban a centrális templomok nemigen feleltek meg a katolikus liturgia igényeinek, azokat inkább a forma fenségessége és kifejezőereje miatt alkalmazták, érdekes ellentmondást okozva ezáltal funkció és forma között.

Az európai barokk templomépítészet kiemelkedő alkotásai nagy fantázia- és formagazdagságról tanúskodnak. A hosszanti és centrális tér kapcsolatát szellemesen oldották meg, miközben az „Il Gesú-típus" funkcionális alapképlete változatlan maradt: a főoltárral szerves egységet alkotó nagyméretű, hosszanti térhez jól leválasztott oldalkápolnák kapcsolódnak. Így csupán építészeti sokszínűségről, és nem a liturgikus tér sokszínűségéről beszélhetünk.

Az egyhajós, oldalkápolnás típus mellett szintén az itáliai barokk szerzetesi építészet hozta létre a másik jellegzetes barokk térformát, a nyújtott centrális (*elliptikus)* formát. Borromini római trinitárius templom (S. Carlino) szintén hatással volt Európa más területein is a

barokk templomépítészetre, pl. a „dunai barokk iskola", ill. Martin Wittwer alkotásaira.

Az elliptikus templomforma közép-európai elterjedésében részben a bécsi alkotások (Karlskirche, Peterskirche, szervita templom), részben a dunai barokk iskola működése játszott szerepet. Utóbbinak meghatározó egyénisége Wittwer Márton Athanáz karmelita szerzetes (1667–1732) volt, aki Magyarországon is alkotott elliptikus templomokat (Győr, Pápa). Ezt a térformát a szakirodalom szokta „karmelita típus"-nak is nevezni. Parochiális változata is készült (Budapest: Szent Anna-templom).

A barokk centrális templomokat és kápolnákat néhány ritka kivételtől eltekintve mindig boltozattal fedték le. A kivételek közé tartoznak természetesen a fából készült görögkereszt-alaprajzú evangélikus templomok, a kercsedi – kazettás famennyezetű – református templom, valamint egy-két kisméretű – és provinciális jellegű – kápolna, mint például a náznánfalvi, a nagykároly-gencsi és a szigetvár-domolospusztai kápolna. A templomok lefedésére többféle boltozatot használtak. Az alkalmazott szerkezet természetesen összefüggésben volt az alaprajz rendszerével, de a viszony nem kölcsönösen egyértelmű, ugyanarra az alaprajzi formára több különböző szerkezeti megoldást is alkalmazhattak a kor divatjának, vagy mérnöki tudásuknak függvényében.

Kupolák. A centrális terek legkézenfekvőbb, nem leggyakrabban alkalmazott térlefedése a kupola. A kupolák belső felülete kör alaprajz esetén félgömb, ovális alaprajz esetén fél forgási ellipszoidhoz közeli felület volt. Lényeges tulajdonságuk, hogy teljes felületükön feltámaszkodtak az alattuk levő falra, melynek koronájánál a főpárkány futott végig, mely egyben vizuálisan is elválasztotta az alátámasztó szerkezetet a térlefedéstől. Az újkorban a kupola sok esetben kiegészült csegelyekkel (amennyiben az alátámasztás nem a kupola vonalát követő íves fal, hanem négy pillér volt), tamburral (a grandiózusabb megjelenés és ablakok elhelyezése céljából), illetve lanternával (melynek elsősorban vizuálisan volt jelentősége). Ilyen, teljes, csegelyes, tamburos, lanternás kupola nem épült a barokk korban Magyarországon.

A középkori *sediliák* (papi ülések) sem voltak megfelelőek, ezeket vagy elfalazták, vagy készületi asztallá (*credentia*) alakították. A nyugati karzat az újkori liturgiában más értelmet nyert: minden esetben orgonakarzattá alakult (rendszerint az itt megmaradt középkori részletek éppen az orgona beépítésének estek áldozatul).

Többhajós középkori templomoknál a barokk kori átépítés leggyakoribb módja, hogy a mellékhajókban a pillérközöket harántirányban elfalazták, ezáltal oldalkápolnákat alakítottak. Ilyen esetben a bazilikális tér megszüntetésével az oldalkápolnák felett karzatot szoktak kialakítani.

A szerzetesi intézmények (monostorok, kolostorok, társulati házak) szállásházainak elrendezésében gyökeres változást állt be a középkorhoz képest. Az eredeti szabályzathoz visszatérni akaró reformszerzetesek sem hagyhatták figyelmen kívül a kor általános „életszínvonalbeli" követelményeit, így az adott kor lakófunkciójának közvetett hatása volt a szerzetesházak építészetére is. A legfontosabb változás volt, hogy legtöbb szerzetnél az esetleges korábbi közös hálótermi igényt felváltotta a „cellás" rendszer (személyenként külön szoba), s nagyobb hangsúlyt kaptak a higiéniai követelmények is. A középkori elrendezésből a *quadrum*, a kolostorudvar maradt meg, de többnyire ezt is a templom két oldalán szimmetrikusan tükrözték. Ennek konkrét funkcionális oka ritkán volt, de az épületegyüttes tengelyessége megkívánta.

A gótikus templomokhoz képest az építészeti változásokkal együtt kisebb lesz a templomok előcsarnoka, a hajókban már szinte kötelező a pad, az orgona és az orgonakarzat, a keresztelőkút, a szószék, a szépen faragott gyóntatószék, valamint nagyobb és díszesebb lesz az oltár, az oltárkép, amely legtöbbször rangos festő készítette olajfestmény. A templomok belső festése is megváltozik, terüket kibővíti a látszatarchitektúra számos újdonsága, az építészeti elemeket utánzó festett architekturális elemek.

Neves barokk templomok

Itália

Santa Caterina dei Funari-templom, Sant'Andrea in Via Flaminia-templom, Il Gesù – Róma, Giacomo Barozzo da Vignola

San Pietro előtti hosszhajó; Santa Maria della Vittoria és Santa Susanna-templomok-Róma

Santa Maria della Pace, San Martino e Luca, Santa Maria in Via Lata-templomok – Róma, Pietro da Cortona; San Pietro-templom előtti tér – Lorenzo Bernini

San Fernando, Santa Maria Maggiore, Santa Teresa-templomok, San Martino-kolostor kerengője – Nápoly, Cosimo Fansaga

Német-Római Szent Birodalom

Székesegyház – Salzburg, Vincenzo Scamozzi

Hofkirche – Drezda, Gaetano Chiaveri

Sankt Martin-templom, Waldsassen kolostorának Szentháromság-kápolnája – Georg Dientzenhofer

A fuldai székesegyház, a banzi kolostortemplom és a pommersfeldeni kastély – Johann Dientzenhofer

Szent Miklós-templom – Prága, Cristoph Dientzenhofer

Károly-, Orsolyita-, Nepomuki Szent János-templomok – Prága, Kilian Ignaz Dientzenhofer

Melki apátság és templom – Jakob Prandtauer

Frauenkirche – Drezda, George Bähr

Magyarország

A nagyszombati jezsuita templom – Pietro Spazzo

A lorettomi szervita templom – Carlo Martino Carlone

A pesti pálos templom, a kalocsai dóm – Mayerhoffer András

A budai Szent Anna-templom – Hamon Kristóf

Győri, majd szombathelyi székesegyház – Hefele Menyhért

Erdély

A kolozsvári piarista templom 1718-1724.

A bethlenszentmiklósi kastély 1668-1673

A nagyváradi székesegyház 1752-1779

A nagyváradi püspöki palota 1762-1777

A kolozsvári Szent Mihály templom barokk portikusza 1743-1747

A kolozsvári ferences templom 1693-1724

A kolozsvári unitárius templom 1792-1796

A kolozsvári Bánffy-palota 1774-1786

A kolozsvári Úr Színeváltozása görög-katolikus székesegyház (Minorita templom) 1778-1779

Irodalom

Képanyag:
http://muvtor.btk.ppke.hu/BAROKK%20M%dbV%c9SZET/
http://muvtor.btk.ppke.hu/Barokk%20m%fbv%e9szet%20Magyarorsz%e1gon/
http://muvtor.btk.ppke.hu/Egyetemes%20barokk%20m%fbv%e9szet%20ea.%20k%e9panyag%202011_tavasz/
http://muvtor.btk.ppke.hu/Barokk%20ikonografia%20kepek%201/
http://muvtor.btk.ppke.hu/Barokk%20ikonografia%20kepek%202/
http://muvtor.btk.ppke.hu/Szilagyi%20Andras%20-%20Barokk%20Magyarorszagon%20-%202011/

Aradi Nóra (szerk.): *A művészet története Magyarországon*. Gondolat, Budapest, 1983. 215–303.

Barokk stílus. Szerk. Rolf Toman. Vince Kiadó. Budapest, 2004. 278–291.

Fatsar Kristóf: *Magyarországi barokk kertművészet*. Helikon, 2007.

Galavics Géza – Marosi Ernő – Mikó Árpád – Wehli Tünde: *Magyar művészet a kezdetektől 1800-ig*. Corvina, 2001. 317–407.

Igaz Rita: A barokk Magyarországon. *Stílusok – korszakok*. Corvina, Budapest, 2007.

Koch, Wilfried: *Építészeti stílusok.* Az európai építőművészet az ókortól napjainkig. Officina Nova, Budapest, 1997. 236–263, 316–323, 367–371.

Toman, Rolf (szerk.): *A barokk stílus. Építészet, szobrászat, festészet*. Vince Kiadó, 1999.

Szentkirályi Zoltán: *Az építészet világtörténete*. II. A Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest, 1980. 224–286.

Szentkirályi Zoltán–Détsy Mihály: Az építészet rövid története. Budapest, 1994.180–183, 184–191.



ISBN: 978-606-37-1047-6